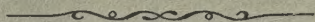


LA
PEINTURE D'HISTOIRE
EN FRANCE

DE

1747 à 1785

*ÉTUDE SUR L'ÉVOLUTION DES IDÉES ARTISTIQUES
DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE*



THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

JEAN LOCQUIN

ANCIEN ÉLÈVE DE LA FACULTÉ DES LETTRES
BOURSIER D'ÉTUDES EN ITALIE

PARIS

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

—
1912

ERRATA

- Page 68, dernière ligne, *lire* : Brouwer, *au lieu de* Bröwer.
- Page 93, ligne 23, *lire* : « traditionaliste », selon l'orthographe de Littré.
- Page 150, ligne 3, et page 158, note 1, *lire* : Hutcheson, *au lieu de* Hutchinson.
- Page 153 : Intervertir les notes 3 et 4.
- Page 161, ligne 21 et note 11, *lire* : Niebelungen.
- Page 188, ligne 29, *lire* : au génie de l'antiquité.
- Page 203, ligne 15, *lire* : exquise.
- Page 235, ligne 26 : mettre après « Fréron » la virgule placée après « Diderot ».
- Page 283, ligne 14 : mettre une virgule après « Vasco de Gama ».
-



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41556008_0036

LA
PEINTURE D'HISTOIRE
EN FRANCE
DE
1747 à 1785


~~~~~  
TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET C<sup>ie</sup>. — MESNIL (EURE).  
~~~~~

LA
PEINTURE D'HISTOIRE
EN FRANCE

DE

1747 à 1785

*ÉTUDE SUR L'ÉVOLUTION DES IDÉES ARTISTIQUES
DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE*

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

JEAN LOCQUIN

ANCIEN ÉLÈVE DE LA FACULTÉ DES LETTRES
BOURSIER D'ÉTUDES EN ITALIE



PARIS
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

—
1912

A MONSIEUR HENRY LEMONNIER

*A LA MÉMOIRE DE MON PÈRE
A MA MÈRE*

En témoignage de mon affectueuse gratitude.

J. L.

LA
PEINTURE D'HISTOIRE
EN FRANCE

DE
1747 à 1785

INTRODUCTION

Si la peinture du XVIII^e siècle a, depuis une cinquantaine d'années, suscité de nombreux travaux, elle n'a pas été étudiée avec une égale ampleur et une égale sympathie dans toutes ses manifestations, parce qu'elle n'y est pas au même degré originale. Jusqu'ici, l'attention des historiens s'est portée presque exclusivement sur la peinture de genre, le portrait, le paysage. La Peinture d'Histoire¹, qui occupait pourtant, à l'époque, le plus haut sommet de la hiérarchie des genres, a été négligée de parti pris, comme n'offrant, en raison de son caractère classique et académique, qu'un intérêt secondaire. Il est

1. Rentrait dans la « Peinture d'Histoire », au XVIII^e siècle, toute œuvre dont le sujet, emprunté à un texte historique ou littéraire, mettait en scène un ou plusieurs personnages, réels ou non.

vrai qu'elle tenait dans l'esprit des amateurs du XVIII^e siècle eux-mêmes une place moindre. Mais, à suivre ainsi les préférences des amateurs, on s'expose à n'avoir qu'une notion tout à fait incomplète, sinon inexacte, de l'activité de l'École, de son développement, de son importance historiques; on risque, par conséquent, d'en méconnaître la véritable physionomie. C'est cette lacune que nous essayerons de combler en écrivant le présent ouvrage.

Entre la génération des Coypel, de Lemoyne et de Natoire, qui domine toute la première moitié du siècle, et celle de David, il y a une période intermédiaire d'efforts, pour ne pas dire de crise, qui dure une trentaine d'années, pendant laquelle s'élabore une profonde transformation du goût national. On a parlé de la « Révolution davidienne ». Il nous semble qu'on a abusé de l'expression. Nous voudrions montrer que le triomphe de David, en 1785, n'est que l'aboutissant d'une lente évolution, la conséquence logique et attendue d'un mouvement d'idées longuement préparé, et, bien plutôt qu'un événement de nature révolutionnaire, une sorte de retour à la tradition classique momentanément abandonnée.

Un ensemble très complexe de circonstances, d'ordre non seulement artistique et doctrinal, mais administratif et moral, archéologique et littéraire, nous autorise à faire remonter à l'année 1747 l'origine de ce mouvement de réforme esthétique.

Entre 1690, date de la mort de Charles Le Brun, et cette année 1747, la Peinture d'Histoire, définitivement gagnée au réalisme et au coloris flamands, achève de dépouiller le caractère idéaliste, grave et austère, que lui avait autrefois imprimé Poussin. Le sensualisme se substitue à l'intellectualisme, les imaginations féminines, gracieuses, galantes, évincent ou émoussent les pensées qui voudraient être mâles, fortes et sublimes. A mesure que le genre léger, libre jusqu'au libertinage, personnifié par Watteau, se développe, la Peinture d'Histoire, elle aussi, se mettant au diapason, prend un air de fantaisie conquérante et joyeuse. C'est le triomphe de la couleur claire jusqu'à la fadeur, des formes élégantes jusqu'à la mollesse, des expressions aimables jusqu'à la minauderie. C'est la victoire du « joli » contre le « beau », de la « petite manière » contre le « grand goût ». Mariette écrit en 1731, six ans avant la mort de Lemoyne : « On n'oserait plus graver du

Michel-Ange ou du Raphaël. On se moquerait de moi-même, si je le tentais¹. »

Quinze ou seize ans plus tard, continuée par la verve géniale de Natoire et de Boucher, l'évolution de l'École vers la « petite manière » est accomplie. La mode des petits appartements, la vogue envahissante des vernis et des glaces, qui, suivant le mot de La Font de Saint-Yenne², « se sont emparés de la décoration des salons et des galeries », a porté le dernier coup à la grande peinture, en la réduisant, comme dit Natoire³, à « se hucher sur des portes ». Chaque jour plus exclusivement soucieux d'adaptation décorative, s'ingéniant à tracer le cadre qui conviendra le mieux à la société superficielle et frivole pour laquelle ils travaillent, moins pressés d'instruire et d'émouvoir que de plaire, les artistes en sont arrivés, non seulement à restreindre matériellement le champ de la Peinture d'Histoire, puisqu'en fait ils s'interdisent presque tous les grands sujets d'action dramatique, tirés des poèmes épiques ou tragiques, de l'Histoire Ancienne et de l'Histoire Sainte, mais encore, — lorsque, par hasard, ils les reprennent, — à ne plus pouvoir trouver en eux-mêmes la force, le souffle et l'élévation de style que l'interprétation de tels sujets réclame. S'ils excellent à peindre Vénus, les amours et les roses, ils sont devenus inhabiles à exprimer les situations sublimes de l'âme humaine. Des scènes comme la Colère d'Achille, la Mort de Socrate, la Résurrection de Lazare, sont maintenant, pour eux, des énigmes, qu'ils ont perdu l'habitude et les moyens de traduire.

Nous ne nous arrêterons pas à rechercher s'il y avait là vraiment, comme on l'a dit, « décadence » et « déclin » de l'École française, ou, simplement, modification et déplacement du goût. Ce qu'il y a de sûr, et ce qu'il importe de constater, c'est que, dès 1747, un vigoureux mouvement de protestation et de réaction se dessine contre la « petite manière » et tend à en paralyser l'essor, c'est que, à partir de cette date, sous l'effet d'une conspiration d'influences, la plupart extérieures, que nous essayerons de dégager, la Peinture d'Histoire, de plus en plus

1. Cité par Rocheblave, *Essai sur Caylus*, p. 161.

2. La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye (Paris), 1747, in-12, p. 13-16.

3. *Lettre de Natoire à Duchesne*, 7 avril 1747 (NAAF., 1889, p. 144).

pénétrée d'idées de grandeur et de noblesse, s'applique à remonter la pente qu'elle a descendue depuis la mort de Le Brun.

L'ascension, qui aura pour premier guide le sage Vien, sera pénible et ne durera pas moins de trente-huit ans. Certes, elle ne parviendra pas d'un bond au sommet. Elle rencontrera plus d'un obstacle sur la route. Elle aura à vaincre de nombreuses résistances. Mais elle aboutira, et nous aurons nous-mêmes atteint notre but, si nous arrivons à montrer qu'une œuvre de haute tension, comme le *Serment des Horaces*, par exemple, irréalisable dans l'état de l'École française au milieu du siècle, sera devenue possible et, en un certain sens, nécessaire, en 1785.

PREMIÈRE PARTIE

L'ACTION ADMINISTRATIVE

LA PEINTURE D'HISTOIRE ET LA DIRECTION GÉNÉRALE DES BATIMENTS DU ROI

CHAPITRE PREMIER

LA DIRECTION DE LENORMANT DE TOURNEHEM (1745-1751)

I. — Tournehem, ses idées et ses collaborateurs.

L'ANNÉE 1747 marque, avec une recrudescence de l'activité académique, un retour prononcé aux conceptions administratives de Colbert et de Le Brun. Sans doute, le souvenir, « l'ombre » même du grand ministre, que La Font de Saint-Yenne évoquera bientôt¹, n'a jamais cessé d'exercer sur la Direction générale des Bâtiments du Roi, comme sur l'Académie elle-même, une véritable suggestion. Après Louvois, Villacerf, J.-H. Mansart, le duc d'Antin, tous s'efforcent de développer la haute tradition dont ils ont reçu le dépôt. Malheureusement, l'état des finances, à la fin du règne de Louis XIV et sous la Régence, ne permet pas au Directeur général de faire de grands projets.

1. *L'Ombre du Grand Colbert, le Louvre et la Ville de Paris, Dialogue*, Paris, 1752, in-12. Voy. aussi, *Le Génie du Louvre aux Champs-Élysées. Dialogue entre le Louvre, la Ville de Paris, l'Ombre de Colbert et Perrault*, Paris, 1756.

A partir de 1725, le duc d'Antin paraît un peu moins gêné dans son action. Il prend quelques initiatives heureuses. Il réforme la manufacture de tapisseries de Beauvais, qu'il place bientôt sous la direction d'Oudry ; il organise, en 1727, un Concours entre les douze meilleurs peintres de l'Académie ¹ ; il encourage de son mieux, par des distributions de commandes, la grande peinture, le genre des Coypel, de Jouvenet et de La Fosse, continué par leurs élèves. Lemoyne peint le Salon de la Paix et le Salon d'Hercule, Jean Restout reprend le *Nouveau Testament* au point où l'avait laissé son oncle, J.-F. de Troy exécute la *Tenture d'Esther*, et Ch. Coypel commence l'*Histoire d'Armide*, pour les Gobelins².

Le successeur du duc d'Antin, le Contrôleur général Orry ³, notoirement incompétent en matière artistique, avec ses manières brusques et son humeur maussade, passant à la Cour « comme un bœuf dans une allée », s'occupe presque exclusivement des finances. Cependant, comme l'Académie a eu l'attention de lui décerner le titre de Protecteur, il ne l'oublie pas totalement. Ainsi, il commande à Jean Restout la *Tenture des Arts* (1737), à Natoire l'*Histoire de Marc-Antoine* (1741), à de Troy l'*Histoire de Jason* (1743), à Carle Van Loo l'*Histoire de Thésée* (1745). Boucher, Jaurat, Charles Parrocel, Collin de Vermont, Delobel, Pierre travaillent aussi pour les Bâtiments. Mais pour compenser le vide produit dans la Peinture d'Histoire par l'indifférence croissante des amateurs chaque jour plus follement épris de peinture de genre, de paysages, de pastorales et de portraits, il eût fallu que le Roi augmentât considérablement l'étendue de ses sacrifices. Au lieu de cela, Orry avait une fâcheuse tendance à lésiner ; il opérait souvent des réductions excessives sur les mémoires des artistes, et nous entendrons même, plus tard, Charles Coypel lui reprocher d'avoir porté « un coup funeste » à la grande peinture en en abaissant le tarif ⁴. Son seul mérite, peut-être, fut d'avoir compris la nécessité des Expositions publiques et rétabli, dès son arrivée aux affaires, en 1737, le Salon du Louvre.

Au mois de décembre 1745, Orry était remplacé à la Direction générale par l'oncle même de la marquise de Pompadour, un ancien fermier général, Lenormant de Tournehem.

Avec le nouveau directeur, c'est effectivement comme un reflet du

1. Sur ce concours, voyez COL. DELOYNES, n° 1193, au Cab. des Estampes de la Bibl. Nat.

2. Cf. Engerand, *Inventaire des tableaux commandés...*, 1901, p. xxxix à XLVII, et 118.

3. Directeur général des Bâtiments de 1737 à 1745.

4. Engerand, *loc. cit.*, p. 265, 316, 327-331, à propos de Lancret, Natoire, Nattier. — NAAF. XXII, 334 (note de Coypel à Tournehem).

« Grand Colbert » qui pénètre dans les Bâtiments du Roi ; il se produit une sorte de réveil du sentiment du devoir, une soudaine et claire vision de l'effort à tenter pour restaurer l'Académie défaillante et rendre à sa doctrine et au genre de peinture qui en était la plus haute expression, l'autorité, le prestige et l'éclat qu'elle était sur le point de perdre. Les Peintres d'Histoire se sentent, dès lors, l'objet de prévenances particulières, un souffle vivifiant de sympathie descend du trône jusqu'à eux, les reconforte et les anime au travail.

L'oncle de la favorite royale était bien le chef rêvé des artistes contemporains de Chardin et de La Tour. Esprit méthodique et consciencieux, convaincu de l'importance des Beaux-Arts dans l'État, exempt de préjugés esthétiques, il possédait un fond de probité, de simplicité et de bonhomie, qui inspirait confiance, et, toute part faite à la flatterie nécessaire, l'hommage que lui rendit plus tard Charles Coypel semble assez mérité : « M. de Tournehem fut l'ami des grands artistes et le père de ceux qui aspirent à l'honneur d'en augmenter le nombre... Intègre, impartial, bienfaisant sans ostentation, il se proposait en tout l'exemple de M. Colbert '... » Coypel, qui n'est jamais aussi à l'aise que lorsqu'il tourne un compliment, exagère sans doute un peu. Mais, si Lenormant de Tournehem n'a pas été un émule du grand ministre de Louis XIV, il en fut du moins l'imitateur intelligent et actif ².

Il le prouve d'abord par la façon prudente et réservée dont il entre en fonctions. La première année de sa charge, il la consacre, tout entière, à s'initier aux questions d'art, à étudier son département, et ce n'est qu'en 1747 qu'il se croit en mesure de prendre des décisions.

Il commence par s'adjoindre un collaborateur compétent : ayant rétabli la charge de Premier Peintre du Roi vacante depuis la mort de Lemoyne (1737), il la confie à Ch. Coypel (20 janvier 1747).

Intermédiaire naturel entre ses confrères et le Directeur général, son chef, le Premier Peintre reçoit et transmet les demandes, les propositions, les doléances des artistes ; c'est lui qui assure la distribution des faveurs, secours, places, pensions, indemnités, ateliers et logements aux Galeries du Louvre ; c'est lui qui prépare les commandes, indique les sujets à traiter, répartit l'ouvrage, évalue les travaux et règle les mémoires ³. En un mot, il est consulté et il donne son avis sur toutes

1. *Proc.-Verb.* VI, 294-297.

2. Sur Lenormant de Tournehem, voy. Courajod, *Introd. au Livre-Journal de Lazare-Duvaux*, I, CXLV.

3. Marc Furey-Raynaud, *NAAF*. XIX, p. v, et XXII, p. 323 et suiv.

les questions relatives aux Beaux-Arts¹. Il exerce ainsi une influence considérable sur le mouvement artistique.

Près du nouveau Colbert qu'il salue en la personne de Lenormant de Tournehem, Ch. Coypel jouera tout à fait au sérieux son rôle de Le Brun en miniature. Même, il prendra un tel ascendant sur son chef qu'il ne manquera pas d'envieux ou de mécontents pour le lui reprocher en termes amers². Mais s'il est tout puissant à la Direction générale, c'est qu'il s'en donne la peine. Intrigant et entreprenant, prompt à l'enthousiasme qu'il sait communiquer aux autres, heureux de se mettre en évidence, il déploie une activité inlassable, et l'on peut affirmer que tout ce qu'il était humainement possible de faire, en l'espace de quatre ans, pour restaurer le grand style et « prouver », comme il dit, « la noblesse de l'art de Peinture », il l'a tenté. Ses manières obligeantes et courtoises lui acquièrent la sympathie des artistes; c'est un causeur agréable, un de ces « gens du bon ton », qui tient salon dans son atelier, et qui procède plutôt par persuasion que par autorité. Peintre-poète, dramaturge et « rhétoriqueur », « digne fils de son père Antoine », il n'allait pas tarder à se rendre indispensable à l'Académie elle-même, qui le choisit comme directeur, le 23 juin 1747³.

Notons, d'ailleurs, que Coypel, pas plus que ses contemporains, n'a, en matière d'art, d'idées nouvelles. Il s'efforce de concilier celles qui ont cours depuis un siècle. Il professe un large éclectisme. Par tradition de famille, il partage les sentiments de Roger de Piles, il apprécie Rubens et Rembrandt, il reconnaît que « certains peintres flamands » ont fait « quelques tableaux d'un rare mérite »; mais quand il s'agit d'emboucher la trompette pour « relever l'excellence de la Peinture », en montrer « la noblesse », « l'esprit poétique », et l'idéal « sublime », alors c'est Raphaël, c'est Michel-Ange, ce sont les Carraches, Le Domini-

1. Par lettre du mois d'avril 1747, Lenormant de Tournehem prend soin de définir les « droits » de Ch. Coypel : « Il lui marque qu'en qualité de Premier Peintre de Sa Majesté, ce sera toujours à lui qu'il s'adressera pour tout ce qui pourra regarder l'Académie de Peinture et de Sculpture; que lui ayant remis l'état des ouvrages ordonnés, il le prie de les suivre et de lui rendre compte; et il ajoute, par apostille, que, quand il aura quelque affaire de pressée, qu'il n'aura qu'à lui en écrire et qu'il y répondra. » (*Proc.-Verb.* VI, 51.)

2. *Proc.-Verb.* VI, 180-186 (8 novembre 1749).

3. André Fontaine, *Les Doctrines d'Art en France de Poussin à Diderot*, p. 171-177, 216-220. Voy. aussi sur les talents littéraires et dramatiques de Ch. Coypel, deux communications de M. Fontaine insérées au *Bulletin de la Soc. de l'Hist. de l'Art français*, 1908, p. 195, et aux *Archives de l'Art français*, Nouv. Pér., II, 1908, p. 253. A la mort de Ch. Coypel, Bernard Lépicié et l'abbé Joly furent chargés de mettre en ordre les nombreux manuscrits qu'il avait laissés (*NAAF.* XIX, 15).

4. Rép. au Disc. de Watelet sur la Poésie de la Peinture (*Proc.-Verb.* VI, 118, 8 juin 1748).

PLANCHE I

BOUCHER

Le Lever du Soleil (1752).

(Londres, collection Wallace.)



quin, Jules Romain, Le Titien, Le Guide, Paul Véronèse et Poussin qu'il invoque. Au fond, il a une réelle vénération pour l'École italienne. Il lui octroie la première place dans sa collection ¹. Il possède chez lui « une suite de copies des plus fameux maîtres » italiens, et il avoue modestement qu'il s'efforce d'imiter « les grandes et magnifiques distributions de Raphaël ² ».

Un troisième personnage, sorte d'Éminence grise qui, s'effaçant volontairement derrière le Premier Peintre, n'en a pas moins pris une part effective au mouvement d'opinion qui transfigurait alors l'Académie, c'est l'abbé Leblanc, l'auteur de la *Lettre sur l'Exposition de 1747*. Très lié avec La Tour, Montesquieu et Buffon, il réussit à s'insinuer dans les bonnes grâces de Tournehem, dont il devint bientôt le porte-parole et le confident, et auprès duquel il ne cessa de jouir d'un crédit considérable. Il seconde avec zèle toutes les vues du Directeur général et du Premier Peintre, il lance des projets, il tâte, pour eux, l'opinion ³. Il mérite réellement d'être considéré, après le comte de Caylus ⁴, comme un de leurs plus utiles collaborateurs. Au reste, le seul fait qu'il ait été choisi pour accompagner, avec Cochin et Soufflot, le jeune marquis de Vandières en Italie, indique suffisamment quelle place il tenait dans l'estime de l'oncle de M^{me} de Pompadour ⁵.

II. — Efforts de Tournehem pour relever la Peinture d'Histoire.

Tournehem se préoccupe d'abord d'assurer du travail aux artistes. De Troy, Natoire, Jean Restout continuent leurs tentures. Boucher exécute les *Forges de Vulcain*, l'*Apothéose d'Énée*, les *Éléments*; Ch. Coypel ses *Scènes d'Opéra*, de *Tragédie* et de *Comédie*, et la *Tenture*

1. *Catalogue de la vente de feu Ch. Coypel*, 1753, p. 29.

2. *Lettre de M. Charles Coypel au R. P. de La Tour*, sans date (vers 1750), à propos d'un immense *Ecce Homo* de 40 pieds de hauteur sur 32 de large, destiné à la Congrégation de l'Oratoire [*Bibl. Nat. Cab. des Estampes*, Ya 49, in-12].

Ch. Coypel n'avait pourtant jamais été en Italie (Abbé Raynal, *Cor. lit.*, éd. Tourneux, I, 463).

3. C'est lui, par exemple, qui suggère l'institution du jury d'admission au Salon (*Lett. sur l'Expos. de 1747*).

4. Sur le rôle particulier de Caylus, considéré comme collaborateur du Premier Peintre, voy. l'Introduction de l'ouvrage publié par M. André Fontaine, *Vies d'artistes du XVIII^e siècle, Discours sur la Peinture, etc., par le C^{te} de Caylus*, Paris, 1910, p. xxi et suiv.

5. Les Goncourt, dans leurs *Portraits intimes du XVIII^e siècle*, 1878, p. 267, donnent de l'abbé Leblanc une idée quelque peu désavantageuse.

de Dresde. Cazes, Silvestre, Galloche, Collin de Vermont, Dumont le Romain, Noël Hallé, toute l'élite de l'Académie, sont pourvus de commandes royales¹.

Dès 1747, désireux de piquer l'émulation des peintres, il avait institué, sur le modèle de celui de 1727, un Concours entre onze officiers de l'Académie désignés par Ch. Coypel. Quoique le choix des sujets fût laissé à la discrétion de chacun, par une sorte de convention tacite et, sans doute, par convenance, ils ne traitèrent que des sujets d'Histoire. Jean Restout peignit *Alexandre et son médecin Philippe*², Carle Van Loo, *Silène nourricier et compagnon de Bacchus*³, Dumont le Romain, *Mucius Scaevola*⁴, Boucher, *l'Enlèvement d'Europe*⁵, Natoire, *Le Triomphe de Bacchus au retour des Indes*⁶, Pierre, *Aurore quittant Tithon*⁷, Jaurat, *Diogène brisant son écuelle*⁸, Collin de Vermont, *Pyrrhus enfant reconnu par Glaucias*⁹, Sébastien Leclerc, *Moïse sauvé des eaux*, Galloche, *Coriolan*¹⁰, et Cazes, *l'Enlèvement d'Europe*.

Les tableaux, exposés dans la Galerie d'Apollon, provoquèrent naturellement l'enthousiasme tutélaire de l'abbé Leblanc¹¹, cette manifestation académique lui paraissant propre à « remettre la peinture en honneur ». Quant à Tournehem, qui est, dès lors, « le Père des Artistes » et le « Restaurateur des Arts », il témoigne sa satisfaction, — peut-être plus apparente que réelle¹², — en offrant à chacun des onze concurrents « un portefeuille de maroquin bleu, fermé d'une fleur de lis d'or, avec une ordonnance de 1.500 francs¹³ ».

En même temps, et malgré les « sollicitations », pour ne pas dire les protestations, des intéressés¹⁴, Tournehem résolut d'abaisser le tarif des portraits, réputés depuis un siècle genre inférieur. « Je n'entends »,

1. Engerand, *Inventaire des tableaux commandés...*, p. I à LIII, 222, etc.

2. Au Musée d'Amiens. 3. Au Musée de Nancy. 4. Au Musée de Besançon. 5. Au Louvre. 6. Au Louvre. 7. Au Musée de Poitiers. 8. Au Palais de Fontainebleau. 9. Au Musée de Besançon. 10. Au Musée d'Orléans. On ignore ce que sont devenues les toiles de Leclerc et de Cazes. Il serait intéressant de réunir ensemble ces divers tableaux dans une même salle.

11. *Lettre sur l'Expos. de 1747*.

12. La Font de Saint-Yenne, — tout en rendant hommage à l'initiative et au zèle de Tournehem et de Coypel, — est loin de partager, à cette occasion, l'enthousiasme du bon abbé. Il va même jusqu'à se demander « quelle est donc la source de la langueur et de la léthargie présente de notre École ? » (*Lettre de l'auteur des Réflexions sur la Peinture*, 1747, p. 18.)

13. *Proc.-Verb.* VI, 71 (7 oct. 1747).

14. On perçoit l'écho de ces protestations dans une lettre de Tournehem en date du 13 mai 1747, et qui, selon M. Marc Furcy-Raynaud (*NAAF*. XXII, 324) serait adressée à Ch. Coypel, tandis que M. Engerand (*Inventaire...*, p. xvii) la croit destinée à Lépicié, secrétaire de l'Académie. Cette dernière hypothèse est plus vraisemblable, Coypel et Tournehem agissant évidemment de concert en cette affaire. — Sur la protestation de La Tour, voy. J.-J. Guiffrey, *Cor. inédite de La Tour* (*Gaz. des B.-Arts*, 1885, I, 210).

déclare-t-il', « payer dorénavant les portraits en grand et les plus riches que 4.000 livres, ceux jusqu'aux genoux 2.500 livres, et ceux en buste 1.500 livres ». Quelques jours après, cette décision reçoit sa contrepartie sous la forme d'un Règlement, inspiré par Coypel², qui relève sensiblement le prix des modèles pour les Gobelins, c'est-à-dire les sujets d'Histoire. Le nouveau tarif serait appliqué à la toise. Les tableaux seront payés suivant leurs dimensions : 6.000 livres la « grande mesure » de 22 à 18 pieds ; 5.000 livres, « la moyenne », de 17 à 13 pieds ; et 4.000 livres, « la petite », de 12 à 9 pieds.

Il n'était pas moins urgent de restaurer le prestige défailant du corps académique qui était comme le « Conservatoire du grand goût ».

Les Peintres d'Histoire, selon l'observation de La Font de Saint-Yenne, avaient perdu le sentiment de l'amour-propre³. Habitué à l'imitation, c'est-à-dire à la négligence, ils exposaient maintenant sans aucun scrupule des œuvres bâclées, d'une médiocrité compromettante pour la bonne réputation de la Compagnie. Afin de les obliger à s'observer davantage et à soigner leurs productions, Tournehem et Coypel, sur les conseils cette fois de l'abbé Leblanc, imaginèrent d'instituer un Jury d'admission au Salon officiel du Louvre (6 mai 1748). C'était un « Comité » composé presque exclusivement de Peintres d'Histoire⁴, du Directeur de l'Académie, des quatre recteurs et des deux adjoints à recteurs, membres de droit, auxquels la Compagnie ajoutait un ancien professeur, six professeurs en exercice, trois adjoints à professeurs et deux conseillers pris dans son sein. « Ces officiers réunis examineront scrupuleusement et sans passion les tableaux présentés pour orner le Salon, et, par la voie du scrutin, supprimeront ceux qui ne leur paraîtront pas dignes d'être mis sous les yeux du public⁵. »

Dans le même ordre d'idées, « toujours attentif à donner plus d'éclat et de dignité » à l'Académie, Tournehem fonde, à côté des Membres-

1. *NAAF*. XXII, 335 (13 mai 1747).

2. *NAAF*. XXII, 333 et 350. « Il est à désirer pour la gloire de M. le Directeur général, écrit Coypel, que la Peinture soit traitée dorénavant comme elle l'était du temps de M. Colbert. Le moment n'est pas favorable, il est vrai, mais je croirais qu'il vaudrait mieux distribuer moins d'ouvrages aux peintres et les payer plus noblement. »

3. *Lettre de l'auteur des Réflexions sur l'exposit. des ouvr. de Peinture*, 1747, p. 18. Abbé Leblanc, *Lettre sur l'Expos. 1747*, p. 104.

4. En effet, seuls des dix-neuf « Commissaires », les deux conseillers pouvaient n'être pas des Peintres d'Histoire.

5. *Proc.-Verb.* VI, 108.

Amateurs, la classe nouvelle des « Associés-Libres ¹ », au nombre de huit, qui allaient devenir autant de protecteurs officieux auprès de la haute société à laquelle ils appartenaient et dans les salons où ils fréquentaient. Cette fournée de nouveaux membres honoraires affiliait tout d'abord un certain comte de Baschi, Hulst, Fréret (le secrétaire de l'Académie des Belles-Lettres), le maréchal-marquis de Calvières, l'abbé de Lowendal, le chevalier de Valory, le receveur-général des Finances Watelet, et M. d'Isles, Contrôleur général des Bâtiments du Roi ². Dans la suite, la Compagnie recevra alternativement « un homme titré » et « un travailleur ³ » ; le premier élu sera le maréchal-marquis de Voyer d'Argenson, qui « sollicitait avec vivacité » cette faveur (1749) ; le second, l'érudit P.-J. Mariette, qui était alors l'amateur le plus fervent de la grande École italienne (1750). Suprême honneur ! Le titre de Protecteur officiel de la Compagnie (que portait Orry à sa mort), Tournehem le refuse modestement pour soi-même, et le fait accepter au Roi ⁴.

Le budget de l'Académie se relève aussitôt. Le chapitre des recettes, qui était de 5.135 livres en 1748, atteint 6.061 livres en 1749 et 7.315 livres en 1751 ⁵.

Les efforts du Directeur général et du Premier Peintre en vue de rehausser l'éclat de la Compagnie ne se bornent pas à augmenter ses subsides et à lui conférer des marques extérieures de distinction. L'Académie, étant avant tout une école, ils veulent l'atteindre dans son âme même, en améliorant l'enseignement, qui a beaucoup fléchi ⁶.

En premier lieu, sur la demande formelle de Caylus, ils s'appliquent à favoriser l'étude de l'Antique, en permettant à six élèves de dessiner à discrétion les sculptures grecques et romaines exposées dans les salles de l'Académie ⁷. Et comme les marbres originaux sont insuffisants, ils complètent la collection de moulages en achetant le fonds d'atelier du

1. *Proc.-Verb.* VI, 64 (26 août 1747). Les « Associés-Libres » n'auraient que droit de séance, non voix délibérative. C'est dans la classe des Associés-Libres que se recruteraient au fur et à mesure des vacances, les « Amateurs ». — En 1756, l'Académie leur accordera cependant droit de suffrage pour le jugement des Grands Prix (*Proc.-Verb.* VII, 23).

2. *Proc.-Verb.* VI, 65, 67, 69, 111.

3. *Proc.-Verb.* VI, 243 (19 déc. 1750).

4. *Proc.-Verb.* VI, 78 (2 déc. 1747). En 1765, l'Académie commémorera cet événement en plaçant dans sa salle d'assemblée un buste de Louis XV sur un piédestal orné d'un bas-relief symbolique. (*Proc.-Verb.* VII, 313.)

5. *Proc.-Verb.* VI, 159, 202, 309.

6. On s'en rend compte par la faiblesse des concours : De 1742 à 1747, par exemple, l'Académie ne décerne que deux fois le prix de Rome (*NAAF.* 1891, 111).

7. *Proc.-Verb.* VI, 161 (29 mars 1749) : Caylus, *Vies d'Artistes...*, éd. Fontaine, p. xxxi.

S^r Robert. Il entre ainsi au Louvre 124 pièces nouvelles, sans compter la série des creux de la Colonne Trajane ¹. En second lieu, afin de mettre à la portée des artistes, « pour leur instruction », des œuvres de maîtres Tournehem obtient du Roi qu'une partie des tableaux en dépôt à la Surintendance soit transférée dans l'ancien appartement de la reine douairière d'Espagne au Luxembourg, près des fameux Rubens ²; cette collection, placée sous la garde de Jacques Bailly, comprenait, outre la galerie de la *Vie de Marie de Médicis*, 96 tableaux, la plupart dans le genre historique ³. Elle était accessible au public deux jours par semaine ⁴, et les artistes pouvaient facilement obtenir la clef en dehors des heures ordinaires. L'ouverture de ce cabinet fut un grand événement pour les Parisiens ⁵.

La culture littéraire, si essentielle, si indispensable fût-elle à des Peintres d'Histoire, était fort négligée. Les artistes groupés au Louvre n'avaient même pas à leur disposition les livres élémentaires. Une certaine quantité de cartons bourrés d'estampes, où, d'ailleurs, selon le mot de Mariette ⁶, ils « fourrageaient » copieusement, les traités classiques de perspective, quelques écrits de Lomazzo, Malvasia, Pader, Perrault et Roger de Piles, c'était de quoi se composait le principal fonds de la bibliothèque académique. L'Histoire y était représentée par des ouvrages de pure érudition comme le *De Re Diplomatica* du P. Mabillon, l'*Historia Byzantina* de Du Cange, la *Bibliothèque des Historiens* de Du Pin, hommages du graveur Pierre Giffart. C'était trop ou trop peu, et l'un des premiers soins de Tournehem fut de remédier à cette situation en dotant l'Académie d'une bibliothèque digne d'elle. Le célèbre amateur P.-J. Mariette, qui tenait encore son commerce de librairie ⁷, fut chargé

1. *Lettre de Coypel à Tournehem*, et réponse (13 mai 1749) (NAAF. XXII, 344, 345).

2. *Arch. Nat.* O¹ 1073⁴. Proposition de Tournehem au Roi, approuvée le 27 janvier 1750. — DEL. 1427-1429.

3. Bailly, *Catalogue des Tableaux du Roi au Cabinet du Luxembourg*, Paris, 1750. La 2^e édition, publiée en 1766, porte 110 tableaux.

4. Les mercredis et samedis, du 14 oct. au 1^{er} mai, de 9 heures à midi, et, du 1^{er} mai au 14 octobre, de 3 heures à 6 heures. — Le Palais du Luxembourg resta ainsi ouvert au public jusqu'en 1779, époque à laquelle Louis XVI le donna à Monsieur, son frère, après en avoir retiré les tableaux qu'il destinait au futur Muséum.

5. *Journal hist. de Verdun*, nov. 1750, p. 398; *Gazette d'Amsterdam*, 16 oct. et 15 déc. 1750; *Lettre du chevalier de Tincourt à M^{me} la Marquise de...*, Paris, 1751, 12^o; voy. encore DEL. 1427-1430. Cf. J. Laran, *L'Exposition des Tableaux du Roi au Luxembourg en 1750. Description inédite de l'abbé Gougenot*. (*Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art français*, 1909, p. 154.)

6. *Abecedario* (art. Wleughels).

7. Mariette cède à Jombert, en 1750, la partie de son fonds concernant « l'Architecture et les Arts » (*Gazette d'Amsterdam*, 8 déc. 1750).

de fournir un lot de 175 à 180 volumes choisis par Coypel (26 octobre 1747)¹. Désormais, il sera loisible aux peintres d'entretenir, comme le prescrivait La Font de Saint-Yenne², « un commerce opiniâtre » avec les grands poètes anciens et modernes, de méditer les vers d'Homère, d'Anacréon et de Sapho, de Virgile et d'Ovide, de L'Arioste, du Tasse et de Milton, de Corneille, de Racine et de Molière, ainsi que tout le *Théâtre français* et le *Recueil général des opéras*. Ils trouveront à volonté dans les Histoires de Diodore de Sicile, de Plutarque et de Pausanias, de Moréri, de Dom Calmet, de Pufendorff, du P. Daniel et de Montfaucon, comme dans l'*Histoire Poétique* de Gautruche, le *Dictionnaire de la Fable* de Chompré et la *Mythologie* de Banier, toutes les inspirations et tous les documents dont ils ne pouvaient se passer.

Mais on se rendit vite compte qu'il ne suffisait pas de mettre à la portée des artistes les moyens matériels d'enrichir leur imagination, de « s'orner l'esprit », comme disait Antoine Coypel, « d'une grande teinture des humanités » ; il restait à créer, à l'usage de la jeunesse, un enseignement régulier de l'histoire et de la littérature. C'était la conclusion naturelle à laquelle devait aboutir un siècle de pédagogie académique. Le 31 mars 1748, la Compagnie avait bien décidé que les élèves assisteraient désormais aux Conférences, mais ces réunions, si instructives fussent-elles, ne pouvaient suppléer à des cours méthodiques. Tournehem et Coypel le comprirent et ce fut une des principales raisons qui les amenèrent à créer l'*École royale des Élèves Protégés*, innovation originale, où se résume pleinement l'idée qu'ils se faisaient du parfait Peintre d'Histoire³.

Cet établissement était, en somme, une École Supérieure des Beaux-Arts, préparatoire à l'Académie de France à Rome; c'était la « pépinière » où les « Grands Prix » allaient faire, avant de passer en Italie, un stage de trois années, soumis à une culture littéraire intensive. Voici en quels termes Lenormant de Tournehem exposait l'objet principal de cette institution : « Le Roy, votre auguste Protecteur, informé, Messieurs, que

1. Arch.-Nat. O¹ 1922^a, « *Mémoire des Livres fournis pour l'Académie de Peinture par Mariette, libraire, le 26 oct. 1747* ». Le Mémoire s'élevait à la somme de 977 livres, 1^s. La commande était faite dès le mois de mai 1747. (*Proc.-Verb.* VI, 52-54.) Les divers inventaires de la Bibliothèque académique, entre 1648 et 1793, ont été publiés par M. Müntz, *Mém. de la Soc. de l'Hist. de Paris et de l'Ile-de-France*, 1897, p. 33. — Cf. *Chronique des Arts*, 1907, p. 340.

2. *Réflexions sur quelques causes...*, 1747, p. 8.

3. Le projet remonte au mois de septembre 1747. Les Lettres Patentes sont du mois de juin 1748. L'École ouvrit ses portes le 1^{er} janvier suivant. (Courajod, *L'École royale des Élèves Protégés*, 1874, p. 13 et suiv.)

depuis longtemps plusieurs des jeunes élèves qui vont à Rome n'ont pas reçu toute l'éducation convenable, veut, par de nouveaux secours, les mettre en état de faire ce voyage à l'avenir avec plus de connaissance et de capacité. Pour cet effet, Sa Majesté fonde six places d'Élèves Protégés, qui seront logés et nourris dans la même maison et soumis à la conduite d'un gouverneur tiré de la classe des professeurs de l'Académie. Ce gouverneur les instruira dans leur art, et un homme de lettres, qui vivra aussi avec lesdits élèves, leur donnera *une teinture suffisante de l'histoire, de la fable, de la géographie* et autres connaissances relatives à la peinture ; ce professeur pour l'histoire aura aux assemblées de l'Académie la même séance que les professeurs pour la perspective et l'anatomie '... »

Un règlement, en date du 8 décembre 1748 ², organisait définitivement l'École, qui ouvrit ses portes le 1^{er} janvier 1749, avec Dumont le Romain³ comme gouverneur, et Bernard Lépicier comme professeur d'histoire. Les élèves logeaient dans une maison appartenant au Roi et située entre la rue Fromanteau et la place du Vieux-Louvre. C'est là que se tenaient les cours d'histoire et de littérature, que l'article 7 du règlement rendait accessibles en outre aux « élèves externes » munis d'un « billet de protection ». La Galerie d'Apollon, mise par le Roi à la disposition des heureux pensionnaires, allait leur servir d'ateliers ⁴.

Enfin, Tournehem et Coypel estiment indispensable de prolonger, en dehors même de l'École, cette culture intellectuelle et littéraire, en restituant l'ancien usage des Conférences. Les artistes avaient délaissé, à peu près d'un commun accord, ces dissertations, prescrites, en vérité, par les statuts, mais devenues fastidieuses à la longue, et surtout depuis que la querelle des Poussinistes et des Rubénistes était vidée, et qu'au dogmatisme impérieux de Le Brun le succès des doctrines libérales propagées par Roger de Piles avait substitué le plus conciliant éclectisme. Pendant presque toute la première moitié du XVIII^e siècle, mais notamment entre 1721 et 1747, sous les directorats de Boullogne, de G. Cous-tou, de Largillière, de Frémin et de Cazes, il n'est pas rare qu'une année s'écoule sans qu'ait lieu aucune conférence. Si, par hasard, on

1. 4 juin 1748 (Courajod, *loc. cit.*, p. 18; *Proc.-Verb.* VI, 114).

2. Confirmé par Lettres-Patentes du 12 janvier 1751, relatives à l'Académie royale (art. XIII-XX).

3. Sur Dumont le Romain, voy. ci-dessous, p. 176-177.

4. La Galerie d'Apollon fut ouverte aux Élèves Protégés le 8 mars 1749 (*NAAF.* XX, 17 et suiv.). Cf. art. 8 du Règlement du 8 déc. 1748.

en annonce une, la salle, généralement, se vide aux trois-quarts, et, devant quelques auditeurs inamovibles et distraits, le secrétaire se contente de lire une Vie d'artiste de sa composition, ou de relire, pour la dixième fois, la « Relation » de Testelin et les « Discours » les plus remarquables du siècle précédent. Une des rares dissertations originales à citer dans cette période est celle de Caylus sur les « Dessins des Maîtres ». Elle fut prononcée le 7 juin 1732, mais devant un public si clairsemé, qu'on jugea convenable d'en faire une seconde lecture le mois suivant.

Sans doute, la doctrine et l'esthétique générales de l'Académie, fondées sur le culte de l'antique, l'imitation des grands maîtres et l'observation de la nature, étaient depuis longtemps fixées et hors de discussion ; mais, d'un certain côté, en écartant la Compagnie de ses plus hautes traditions, la répugnance des Académiciens à remplir leurs devoirs intellectuels n'était pas sans danger pour un corps aristocratique, dont la principale raison d'être était précisément d'établir une distinction tranchée entre les artistes et les ouvriers, entre les « arts libéraux » de Peinture et Sculpture, fruits du « génie », et les métiers « purement mécaniques » et manuels, asservis au « joug de la maîtrise ».

Sous l'impulsion de Charles Coypel, que secondait de toutes ses forces et de tout son dévouement le comte de Caylus¹, l'Académie, tirée de sa « léthargie », se sentit bientôt rajeunie d'un demi-siècle, et les « discours » et les « lectures » reprirent avec un entrain qui attestera, aux yeux du Premier Peintre, un regain de « splendeur », dont il ne manque pas de s'enorgueillir². A côté de Coypel et de Caylus, C.-F. Desportes, Le Clerc, Massé, Oudry, Tocqué, Galloche, Mariette, Hulst rivalisent de zèle, à tel point que des mauvaises langues insinuent « que l'Académie ne sera bientôt plus qu'une compagnie d'orateurs³ ». Coypel sait d'ailleurs à merveille tenir en haleine ses conférenciers. Il stimule leur amour-propre, en empruntant à l'Académie française elle-même l'usage des « réponses » solennelles, qui lui procurent l'occasion d'affirmer les idées qui lui sont chères sur « la noblesse de la peinture ». Puis, il fait appel au concours des Associés-Libres. « Quel avantage pour nous », s'écrie-t-il un jour, « de fraterniser avec des personnes choisies,

1. Sur les Conférences de Caylus, voy. Eug. Müntz, *L'œuvre d'Art*, n° du 15 nov. 1897, p. 201 ; et A. Fontaine, *Bul. Soc. de l'Hist. de l'Art franç.*, année 1907, p. 102, 103, et année 1908, p. 70.

2. *Proc.-Verb.* VI, 181, 8 nov. 1749.

3. Réponse au Discours de Caylus sur *La Manière* (2 sept. 1747, *Proc.-Verb.* VI, 66).

PLANCHE II

VIIEN

Suzanne et les vieillards (avant 1750).

Ancienne collection du comte de Vence; d'après la gravure de Beauvarlet.



qui, animées par l'exemple de M. le Comte de Caylus, nous feront part de leurs profondes et sages réflexions et seront toujours prêtes à nous seconder dans nos travaux académiques. Pour donner au public une noble et juste idée des Arts que nous professons, pourrait-on rien imaginer de plus convenable que de les mettre en liaison intime avec l'érudition, le goût épuré et l'esprit philosophique ¹ ? » Déjà, Fréret a fourni des preuves certaines de son zèle en proposant de travailler, sous le patronage de M. de Tournehem et de l'Académie, à un « Dictionnaire du Costume ² ». Quelques mois plus tard, à l'occasion du centenaire, un autre Associé-Libre, Hulst, comblera de joie et d'orgueil ses collègues en se chargeant d'écrire, sous forme d'Annales, ce qu'il appelle pompeusement les « Fastes de l'Académie ³ ».

Telle est, dans ses grandes lignes, l'œuvre de rénovation académique, à laquelle Lenormant de Tournehem et Coypel ont voué leurs efforts et attaché leurs noms. Quatre années d'administration active, vigilante et intelligente, avaient suffi à transfigurer l'édifice centenaire. Le 12 janvier 1751, un Règlement royal sanctionnait toutes les innovations introduites. Par la même occasion, le roi insistait encore sur la nécessité de veiller au bon recrutement des Académiciens, indiquait certaines « précautions » à prendre envers les aspirants et les agréés, et prescrivait, d'une manière générale, de ne recevoir « que des sujets d'un mérite reconnu ⁴ ».

La Peinture d'Histoire commençait à ressentir les effets bienfaisants de tant de sollicitude, lorsque de Tournehem mourut (19 nov. 1751), laissant les plus vifs regrets, suivi quelques mois plus tard, dans la tombe, par son dévoué collaborateur, Charles Coypel (14 juin 1752).

1. C.-F. Desportes voit aussi dans les Associés-Libres des « Lettrés », capables de « décorer les conférences par un grand nombre de remarques utiles et savantes sur la manière de bien traiter l'Histoire, la Fable, l'Allégorie, le Costume », et de constituer peu à peu des « Recueils de Maximes, de Règles et d'Observations... capables de diriger les études et le génie des jeunes artistes et de perfectionner les jugements du public ». (*Disc. sur l'utilité des Conférences, Proc.-Verb.* VI, 103, 4 mai 1748.)

2. *Proc.-Verb.* VI, 54 (27 mai 1747). L'Académie nomme aussi, « suivant l'intention de M. de Tournehem, le Sr Carême (Claude François) pour faire les dessins et les planches » de ce dictionnaire. La mort de Fréret, en 1749, interrompit le projet, qui ne fut jamais réalisé.

3. *Proc.-Verb.* VI, 96, 97 (6 avril 1748).

4. *Proc.-Verb.* VI, 251-257.

CHAPITRE II

LA DIRECTION DU MARQUIS DE MARIGNY (1751-1773)

I. — Marigny, son éducation, ses idées artistiques et son temps.

LA disparition de Lenormant de Tournehem n'apporta aucune perturbation dans l'administration des Bâtiments. Son neveu, le marquis de Vandières, le propre frère de M^{me} de Pompadour, désigné, dès le 14 janvier 1746, à la survivance du Directeur général, le remplaça immédiatement dans ses fonctions¹. Il était très jeune, n'ayant guère que vingt-quatre ans ; mais, d'un esprit ouvert et cultivé, élégant, sans donner dans le genre « petit-maitre », bien en cour naturellement, puisque sa grande sœur y était souveraine, il avait, peut-on dire, toutes les qualités désirables pour faire un bon chef des Arts².

M^{me} de Pompadour et Lenormant de Tournehem, qui voulaient le doter d'une instruction parfaite, estimèrent qu'un séjour en Italie était le couronnement nécessaire de l'apprentissage auquel ils l'avaient soumis. C'était alors que le jeune homme, accompagné du maître dessinateur C.-N. Cochin, de l'architecte J.-G. Soufflot et de l'abbé Leblanc, qu'il appelait spirituellement « ses yeux³ », avait entrepris ce fameux « Voyage », qui devait durer de décembre 1749 à septembre 1751, et dont Cochin, qui en consigna par écrit les résultats, résume ainsi le but général : « Acquérir les connaissances nécessaires pour servir dignement un grand Roi dans la Direction des Monuments qui doivent immortaliser la gloire de son règne⁴. »

1. Duc de Luynes, *Mémoires*, VII, 200.

Né en 1727, le marquis de Vandières devint marquis de Marigny le 14 septembre 1754 et marquis de Ménars dans la suite. Il mourut le 10 mai 1781.

2. Voy. M^{me} du Hausset, *Mémoires*, passage réimp. dans la *Revue Univ. des Arts*, III, 391.

3. Cochin, *Notice nécrologique du Marquis de Ménars* (*Journal de Paris*, 1^{er} juin 1781).

4. Cochin, *Voyage d'Italie*, tome I, dédicace à Marigny. Cf. Henry Roujon, *Le Voyage du marquis de Marigny en Italie* (communication faite à la séance solennelle de l'Académie des Beaux-Arts, novembre 1898). — P.-A. Lemoisne, *Le marquis de Marigny* (*L'Art*, 1904, 82).

On pense bien que la longue excursion du jeune marquis, accomplie dans des conditions quasi-triomphales, au milieu des fêtes et des festins, était de nature à frapper les imaginations. Trente ans plus tard, Cochin affirmera que l'événement avait été gros de conséquences pour l'Art français¹. Et certes, à une époque où l'engouement pour les petits maîtres du Nord menaçait la tradition académique, les artistes, les amateurs, les critiques pouvaient être invités à voir, dans ce pèlerinage officiel au delà des Alpes, une indication partie de haut en faveur de l'École italienne, un hommage rendu aux « Poussinistes » contre les « Rubénistes », un rappel au « grand goût » de l'Antique. Mais à vrai dire, ce sont les circonstances qui ont donné au voyage du marquis de Vandières une signification aussi nette et aussi précise.

Vers 1750, en effet, les signes avant-coureurs d'une transformation profonde du goût national se manifestent. En architecture, le style agité d'Oppenordt, de Meissonnier, de Boffrand² apparaît à son déclin, la rocaille tourne ses derniers caprices, et Bouchardon, Servandoni, Soufflot³, Gabriel⁴, Blondel, Legeay, Barrau sont ou vont bientôt devenir les maîtres à la mode. Ainsi, « l'heureuse révolution » artistique, dont parle Cochin⁵, est déjà préparée dans les esprits, sinon réalisée dans les œuvres, lorsque le frère de la marquise de Pompadour entreprend d'aller « se former le goût⁶ » en Italie. Personnellement, ce voyage ne peut que le confirmer dans le sentiment que l'École française s'est beaucoup écartée de ce qu'on était convenu d'appeler « le grand style ». L'Italie lui a révélé « la sagesse simple des Anciens », « la belle simplicité de Raphaël », « la grande manière de Michel-Ange », « les grâces naturelles du Guide ». Est-ce à dire qu'il va prêcher d'emblée, maintenant, le retour à l'italianisme et à l'antique? Assurément non. Ce serait lui attribuer un parti pris d'idéalisme, une attitude dogmatique, qui n'étaient pas plus dans son esprit que dans celui de sa génération⁷. Mais

1. *Journal de Paris*, 1^{er} juin 1781. — Cochin, *Mémoires inédits*, éd. Henry, p. 142.

2. G.-M. Oppenordt meurt en 1742, J.-A. Meissonnier en 1750, Boffrand en 1754.

3. En 1747, Soufflot n'a encore construit qu'un édifice important, l'Hôtel-Dieu de Lyon (1737). Mais cette construction annonçait déjà, par son ordonnance simple et sobre, un retour au style classique. — Les plans en étaient gravés et publiés, dès 1748, par les soins de J.-F. Blondel.

4. Gabriel devient Premier Architecte du Roi en 1742, et Inspecteur général des Bâtiments en 1745. L'École militaire date de 1751.

5. Cochin, *Notice nécrologique du M^{is} de Ménars* (*Journal de Paris*, 1^{er} juin 1781).

6. Cochin, *Voyage d'Italie*, tome I, préface.

7. Sur l'éclectisme en art au milieu du XVIII^e siècle, voy. Fontaine, *Les Doctrines d'art*.

ce qu'on peut soutenir avec certitude, c'est que le voyage d'Italie a élargi le cadre de ses idées esthétiques, c'est que les conseils de son ami Soufflot¹, de Cochin² et de l'abbé Leblanc³ ont fait de lui un adversaire déclaré de la « chicorée moderne » et, d'une façon générale, l'ont prédisposé à accueillir avec sympathie tous les efforts des artistes pour revenir à un goût plus austère; non pas qu'il donne dans « l'antiquomanie⁴ », contre laquelle Cochin le met également en garde⁵, mais parce qu'il se pique de « bon-goût », de discrétion et de mesure⁶.

Pour apprécier exactement le rôle qu'il a pu jouer dans le mouvement artistique qui ramenait vers la « grande manière » la Peinture d'Histoire, il est indispensable de distinguer deux hommes, chez Marigny : l'Amateur d'Art et le Directeur des Bâtiments, l'homme privé et l'homme public.

A ne voir que l'amateur, on le jugerait bien mal préparé à remplir la mission qui s'impose à lui comme administrateur. Il est jeune, il suit

1. Marigny traitait Soufflot en camarade. Voyez, aux *Arch. Nat.* O¹ 1542, la correspondance échangée entre eux. — Soufflot combat énergiquement la rocaille. Au cours du voyage en Italie, — si nous admettons que Cochin a recueilli les observations qui étaient de la compétence de son ami l'architecte, — celui-ci condamne le style « extravagant » et « trop licencieux » du P. Guarini, à Turin; et le grand Salon de Stupinigi, construit par Juvara, lui apparaît « dans le goût des folies de Meissonnier ». Il est au contraire fortement impressionné, à Venise et à Vicence, par « la majesté » sobre de Palladio, et, une fois en Campanie, dès qu'il entend parler des temples de Pæstum, il y court, et il est, notons-le bien, le premier architecte français à les visiter et à les dessiner (1750).

2. Au retour d'Italie, Cochin mène, dans le *Mercur*, avec l'approbation expresse de Marigny (*Lettre de Cochin à Marigny*, 5 août 1755) la campagne la plus vigoureuse qui fût jamais contre la rocaille. Voyez notamment la *Supplication aux orfèvres...* (*Mercur* de décembre 1754.)

3. Ennemi de toute exagération, l'abbé Leblanc déplorait et raillait, à une époque où Cochin n'avait pas encore donné ses articles au *Mercur*, la frivolité des Petits-Maitres, entichés de leurs tabatières, et les « extravagances » de Meissonnier, de Boffrand et de Thomas Germain. (*Lettre... de 1747*, p. 161.)

4. Il écrira, par exemple, à Natoire : « Les dessins du Sr Le Roy et du Sr Chalgrin sont assez bien », mais « je voudrais que nos architectes s'occupassent plus qu'ils ne font des choses relatives à nos mœurs et à nos usages que des temples de la Grèce. Ils s'éloignent de leur objet en se livrant à ce genre d'architecture. » (*Cor. Dir.* XI, 441, sept. 1762.) Cela ne l'empêche pas de se faire adresser, en même temps, par Natoire, toutes les estampes parues de Piranesi. *Ibid.* 413-425.)

5. Voyez, notamment, ce que Cochin écrit des « peintures si vantées » d'Herculanum (Cochin et Bellicard, *Observations sur les Antiquités d'Herculanum*, Paris, 2^e éd., 1755, p. 63 et suiv.). L'ouvrage, dédié à Marigny, n'est qu'un fragment du *Voyage d'Italie* qui paraîtra en 1758. — Voyez, encore, de Cochin, *Lettre à un jeune artiste-peintre pensionnaire de l'Académie Royale de France à Rome*, Paris, 1774, in-12, p. 4, 5, 72, et l'article du même, paru dans les *Nouveaux choix de Mercur* (Extraordinaire de juillet 1781), X, 156, en réponse à un écrit intitulé : *Des Peintres Anciens et de leurs manières*. — Cf. Rocheblave (S.), *Les Cochin*, p. 112.

6. Il écrit à Soufflot à propos de sa maison du Roule : « Je ne veux point de la chicorée moderne, je ne veux point de l'austère ancien. Mezzo l'uno, mezzo l'altro. » (*Arch. Nat.* O¹ 1542, 18 mars 1760.)

la mode, il est de son temps. Les formes des nymphes langoureuses ou lascives ont pour lui plus de charmes que les titanesques Batailles d'Alexandre. Il fait ses délices d'un boudoir, « fort petit et fort chaud », que meublent quatre jolies « nudités » sorties, sur commande, des pinceaux de Boucher, de Carle Van Loo, de Pierre et de Natoire ; ici, une *Jeune femme couchée sur le ventre* ; là, *Jupiter en satyre surprenant Antiope endormie*, et, plus loin, la belle *Io sous les caresses du nuage*, et *Léda* qui s'abandonne au cygne¹. C'est pour lui que le grave Restout lui-même imagine l'*Amour instruit par Mercure*, et Carle Van Loo son fameux bataillon d'*Amours à l'exercice militaire sous la conduite de Cupidon*. Un simple coup d'œil en passant jeté sur la collection de Marigny révèle ses préférences d'amateur et de dilettante, son faible pour la peinture de genre et les Écoles du Nord. *L'accordée de Village*, de Greuze, y voisine avec *Le Coucher de la Mariée*, de Baudouin ; Chardin y est représenté par trois toiles, ainsi que Téniers, Van Ostade et Rubens. Voici encore deux Watteau et trois Rembrandt, quatre Vernet et quatre Berghem, deux Hubert Robert, deux Ruysdaël et trois Paul Bril ; mais les maîtres qui l'emportent de beaucoup par le nombre des toiles sont ses amis Boucher², Carle Van Loo³ et Natoire⁴, qu'il apprécie surtout dans leur petite manière. Quant à la grande École italienne, elle est réduite à se dissimuler, maigrement, derrière quatre ou cinq morceaux de Luca Giordano, Mola et Paul Véronèse⁵.

Voilà le type du parfait amateur français vers 1750.

Comme chef officiel des Arts, au contraire, assumant devant le pays et devant le monde la responsabilité de soutenir dignement la réputation de l'École française, fille de l'Italie et de l'Antiquité, Marigny affecte de rappeler les artistes à la tradition classique des xvi^e et xvii^e siècles, cet âge d'or où le genre historique visait et atteignait au « sublime ». Sa profession de foi est écrite dans les trois volumes de la relation du *Voyage d'Italie* rédigée par Cochin. Ses hommes ne sont plus ni Téniers, ni Boucher, mais Raphaël et Le Dominiquin, Poussin et Le Brun.

1. *Cor. Dir.* X, 438-440.

2. La collection du M^{is} de Marigny ne compte pas moins de 19 peintures et 20 dessins de Boucher. Parmi les premières, *Vénus instruisant l'Amour*, *La Toilette de Vénus*, *Vénus désarmant l'Amour*, *Vénus au bain*, *Vénus et l'Amour endormis près d'un rosier fleuri*, etc.

3. Quatorze tableaux de Carle Van Loo.

4. Sept tableaux de Natoire.

5. Basan et Joullain, *Catalogue des différ. objets de curiosité dans les Sciences et dans les Arts qui composent le cabinet de feu M. le M^{is} de Ménars*, Paris, 1881, in-8°. — Cf. Courajod, *NAAF.* 1873, 388. — On sait que le M^{is} de Marigny avait recueilli, en 1764, la meilleure partie des tableaux et dessins de feu la M^{ise} de Pompadour.

S'étonner de ce dédoublement de la personnalité, ce serait méconnaître l'esprit, en somme assez déconcertant, de ce XVIII^e siècle, tout formé d'antithèses, à la fois idéaliste et sensuel au suprême degré ; qui proclame simultanément l'excellence de la passion et celle de la raison ; qui a voulu que Baudouin illustrât les Évangiles ; qui a produit l'abbé de Voisenon et l'abbé de Condillac, Fragonard à côté de David ; qui s'est passionné avec une égale conviction pour Plutarque et pour Richardson, pour Tacite et pour Gessner, pour Pausanias et pour Sterne, et qui a permis à un auteur anglais contemporain de faire ce portrait synthétique des Français de son époque, « ... sérieux dans la bagatelle, enjoués jusque dans l'exécution des entreprises les plus difficiles ; des femmes à la toilette et des héros au champ de bataille '... »

II. — Marigny et les Peintres d'Histoire.

A) Mesures individuelles destinées à soutenir et développer la grande Peinture.

§ 1^{er}. — Les commandes royales.

Dès qu'il est installé, Vandières donne à entendre qu'il n'y a rien de changé dans la Direction générale des Bâtiments. A la députation envoyée pour le complimenter, le 4 décembre 1751, il répond : « Je crois, Messieurs, qu'en vous assurant que je ne m'écarterai point des principes de M. de Tournehem, c'est vous prouver combien je songe aux avantages de l'Académie. » Si l'on se souvient des efforts tentés par son oncle en vue de relever le grand genre, c'étaient là, en effet, pour les Peintres d'Histoire, des paroles de bon augure. Il écrira, peu après, à Natoire, le nouveau directeur de l'Académie de France à Rome, qu'il est « résolu de porter au plus haut degré de perfection » le genre historique¹. D'ailleurs, par le choix de ses collaborateurs, il indique clairement sa volonté de suivre la tradition. Charles Coypel, qui avait été le bras droit de Tournehem, continue à jouir, auprès de Vandières, d'une autorité absolue.

Quand Charles Coypel meurt, le 14 juin 1752, les fonctions du Premier Peintre sont réunies à celles du Secrétaire perpétuel historiographe de l'Académie, qu'occupait, depuis quinze ans, le graveur

1. Brown, *Les mœurs anglaises*, trad. franç., 1758.

2. *Cor. Dir.* X, 397, 10 juillet 1752.

Bernard Lépicié ¹, et qui ajoutera à ses anciens titres celui de « Chargé du détail des Arts ».

Lépicié se donnait des airs de vieux savant, capable d'apprécier sans passion les hommes et les choses, les artistes et les œuvres. Il enseignait « l'Histoire, la Fable et la Géographie » aux Élèves Protégés, et il travaillait à son *Catalogue raisonné des Tableaux du Roi* et à ses *Vies des peintres* ². C'était un ami loyal, sur le dévouement duquel l'Académie pouvait compter. Au reste, durant les trente mois qu'il passa auprès de Marigny, il n'apparaît pas qu'il ait eu sur la Peinture d'Histoire des conceptions très personnelles. Lui aussi, comme son prédécesseur, mais avec moins de feu et d'entrain, il est un éclectique, un « accommodeur » et un « raisonneur ». Au surplus, il est partagé entre la nécessité de maintenir « le grand goût », d'encourager publiquement la Peinture d'Histoire en tant que genre académique, et le désir non moins légitime et pressant de rendre justice au talent robuste et de bon aloi des portraitistes, paysagistes et peintres de genre, parmi lesquels il ne compte que des amis, car ce brave homme s'applique surtout à ne point faire de mécontents ³.

Mais sa faiblesse de caractère est grande, son autorité médiocre, et il se laisse trop facilement intimider par les résistances inévitables, quasi rituelles, du Contrôleur général des Finances, alors Machault d'Arnouville, qui s'efforçait de retrancher le plus possible sur les budgets accessoires de la Maison du Roi, et qui estimait sans doute avoir suffisamment fait pour les Arts, lorsqu'il avait payé les notes personnelles de M^{me} de Pompadour. Aussi, les trois premières années de la Direction effective du marquis de Vandières, assisté de Bernard Lépicié, — elles coïncident avec une époque de cruelle famine dans le royaume, — marquent-elles au budget des commandes royales une période d'affaissement brusque et de compression excessive. Tandis que, sous Tournehem, ce chapitre oscille entre 20.629 livres, chiffre le plus faible (en 1750), et 41.789 livres, chiffre le plus fort (en 1747), nous retombons à 9.240 li-

1. Bernard Lépicié avait succédé, dans cette charge, à Dubois de Saint-Gelais, le 26 avril 1737.

2. B. Lépicié, *Vie des premiers peintres du Roi depuis Le Brun*, Paris, 1752, 2 vol. in-12, dédiés à Lenormant de Tournehem. La même année, parut le premier volume de son *Catalogue raisonné des Tableaux du Roi, avec un Abrégé de la vie des peintres*. Il en publia un second volume en 1754, mais l'ouvrage fut interrompu par la mort de l'auteur. En même temps, Lépicié réunissait les matériaux d'un *Inventaire général des Tableaux du Roi* (NAAF, XIX, 67).

3. *Lettre de Lépicié à Vandières*, 25 juillet 1752. C'est Lépicié qui demande pour Chardin, Nattier, La Tour et Tocqué une pension du Roi.

vres pour l'exercice 1752, à 14.025 livres pour l'exercice 1753, à 3.732 livres pour l'exercice 1754. L'exercice 1755 se relève, mais grâce à l'entrée des quatre premiers tableaux des *Ports de France*, de Joseph Vernet.

Les quelques rares commandes données à Carle Van Loo ¹, à Pierre ², à Collin de Vermont ³ et à Vien ⁴, « jeune homme qui promet beaucoup », ne suffisent pas à assurer le développement normal et régulier de la Peinture d'Histoire, et celle-ci apparaît momentanément sacrifiée.

Heureusement, dans les douze années qui suivent, sa condition ira en s'améliorant.

Bernard Lépicié meurt le 17 janvier 1755. Le 25, l'Académie et Marigny désignent pour lui succéder C.-N. Cochin, en qualité de Secrétaire de la Compagnie et de « Chargé du détail des Arts » auprès du Directeur général. Depuis le voyage d'Italie, à vrai dire, Cochin n'avait pas cessé d'être l'homme de confiance et le secrétaire particulier du jeune Directeur des Bâtiments ⁵. Son joli talent de dessinateur des Menus-Plaisirs ⁶, la vivacité de son intelligence, sa verve d'écrivain et de critique, l'avaient mis en vue. Ce « censeur royal » était un homme aussi serviable qu'honnête, et il jouissait alors de l'unanime sympathie de ses collègues ⁷. Son activité était un sûr garant qu'avec lui les Beaux-Arts et les artistes ne seraient point délaissés.

La place de Premier Peintre, vacante par la mort de Charles Coypel, ne reçut de titulaire nominal qu'en 1762. Comme une pension de 3.000 livres y était attachée, on avait ainsi réalisé une économie appréciable d'une trentaine de mille livres. Mais, lorsqu'en 1762, Marigny fait conférer ce titre à Carle Van Loo, que l'opinion acclame alors comme le plus grand peintre français, il n'entend pas augmenter ses attributions, ni ajouter à ses soucis. Il sait que Carle Van Loo est absorbé par l'École des Élèves Protégés et qu'il n'aura pas le temps d'exercer les menues fonctions que comporte son nouveau grade. Seulement, il a une affection touchante et une réelle estime pour ce bon vieillard, que la perte

1. NAAF. XIX, 55.

2. Engerand, *loc. cit.*, 397.

3. NAAF. XIX, 57.

4. NAAF. II, 12, 13, 31.

5. Par exemple, le 22 déc. 1751, le marquis de Vandières écrit à Cochin pour le prier de transmettre à Carle Van Loo un ordre de M^{me} de Pompadour. (Engerand, *loc. cit.*, p. 484.)

6. En 1754, Grimm le qualifie de « Premier dessinateur français ».

7. Diderot opposera plus tard la « friponnerie » de Le Bas à « l'honnêteté » de Cochin. (*Lettres à Falconet*, 1766-67.)

récente de sa fille a rendu inconsolable¹, et qui est tellement dévoué à ses élèves qu'il emploie ses propres deniers à l'entretien de l'établissement royal insuffisamment doté². Carle Van Loo occupera donc à titre purement honorifique la charge de Premier Peintre. C'est Cochin qui le supplée en tout et pour tout, de même qu'il suppléera Boucher³, comme « Chargé du détail des Arts ». Sans doute, le Premier Peintre sera consulté, au moins par déférence, sur les travaux à entreprendre, les artistes à choisir, les « grâces » à accorder. Mais c'est sur Cochin que retombe, en fait, toute la besogne et, partant, toute la responsabilité; et Cochin remplit ponctuellement ses devoirs. Il a une haute opinion du rôle important qu'il joue, placé, comme il dit, « entre les Arts et le Directeur général des Bâtiments ». Il devient finalement l'homme indispensable à son chef, qu'il salue du nom pompeux d' « Artium parens », et qui est pour lui un « bon ami et protecteur⁴ ». Il a, d'ailleurs, assez de tact, il est suffisamment respectueux de l'indépendance de ses confrères, pour ne point abuser de la situation. Il se pique de libéralisme et d'équité. Dans la distribution des commandes, il fera en sorte, déclare-t-il, « qu'aucun n'aperçoive de préférence mortifiante⁵ ».

Au demeurant, ni lui, ni Marigny ne se mettent en frais d'innovations administratives. Ils se contentent le plus souvent d'appliquer ou de compléter les règlements édictés par Tournehem et Charles Coypel, d'entretenir et de développer les institutions existantes.

Cochin, par exemple, avait pu apprécier le moyen énergique et pratique imaginé par l'ancien Directeur général et qui consistait à relever la Peinture d'Histoire aux dépens des portraits, en la soumettant à un « tarif » plus avantageux. Aussi, quelques mois après son arrivée aux affaires, en avril 1756, établit-il à son tour « une sorte de tarif pour régler le prix des tableaux relativement à leur grandeur ». Aux termes de ce nouveau règlement, les prix des portraits allaient subir une nou-

1. « Cette grâce serait un motif de consolation pour lui (C. Van Loo) dans l'affliction où il est encore par la perte de sa fille, à laquelle il était tendrement attaché. » (Note de Marigny au Roi (1762), *Arch. Nat.* O¹ 1073⁴.)

2. Le titre de Premier Peintre devait d'ailleurs fournir à Marigny l'occasion souhaitée de faire rentrer C. Van Loo dans une partie des avances qu'il avait consenties pendant la Guerre de Sept ans. Dès le mois de février 1763, sur la proposition de Marigny, le roi accordait à Van Loo 6000 livres d'appointements au lieu de 3000 que touchait Ch. Coypel. (*Arch. Nat.* O¹ 1073¹.)

3. Carle Van Loo meurt en 1765. Boucher lui succède jusqu'en 1770.

4. *Lettre de Cochin à Marigny*, 20 sept. 1764 (*Arch. Nat.* O¹ 1073²); *Lettre de Cochin à Desfriches*, 18 mai 1782 (Dumesnil, *Hist. des plus célèbres amateurs français*, III). Marigny avait fait conférer le Cordon de Saint-Michel à Cochin en 1757 (*Proc.-Verb.* VII, 52).

5. *Lettre de Cochin à Marigny*, 15 juillet 1766.

velle réduction variant du tiers au quart, tandis que la Peinture d'Histoire, « qui exige de plus grands talents », serait payée à raison de 900 livres la toise carrée¹. Cette disposition, pensait-on, « encouragerait à rechercher les grands morceaux ». C'est ainsi que le nouveau tarif portait de 16.000 livres à 24.500 livres le prix convenu pour les sept tableaux, de 22 pieds sur 11, — l'*Histoire de Marc-Antoine et de Cléopâtre*, — commandés autrefois par Orry à Natoire².

Dès 1756, malgré la guerre qui commence, on constate un relèvement sensible des crédits affectés aux commandes de tableaux. Mais ce ne sont pas tout d'abord les Peintres d'Histoire qui en profitent le plus. Dès qu'il dispose de quelques fonds, Marigny les donne encore à Joseph Vernet, son protégé, qui n'attend pas, et qui reçoit un traitement privilégié³. Tant que dure la Guerre de Sept ans, les portraitistes, — dont les œuvres récemment tarifées reviennent à meilleur marché, — Nattier, Drouais, Roslin, Tocqué, Greuze, La Tour, L.-M. Van Loo, Frédou, etc., jouissent naturellement d'un regain de faveur⁴.

Les toiles de petites dimensions, les dessus-de-porte, les devants-de-cheminée de Bachelier, de Roland de La Porte, de Noël Hallé, de Carle Van Loo, de Boucher, de Lagrenée, de Hubert Robert, avec ceux de Vernet, suffisent presque à tous les besoins. Heureusement, les Gobelins réclament de nouveaux modèles, et, grâce à cet établissement, les grandes compositions d'histoire ne sont pas totalement délaissées. En 1756, Natoire, sur les instances réitérées de Marigny, livre enfin la troisième pièce de son *Histoire de Marc-Antoine*, représentant l'*Arrivée de Cléopâtre, Reine d'Égypte, dans la ville de Tarse*. L'année suivante, le Roi ayant accordé, selon l'usage, au nouveau Directeur général des Bâtiments une tenture en quatre pièces, Marigny commande une suite des *Amours des Dieux*⁵, dans laquelle Carle Van Loo peint *Neptune*

1. *Lettre de Cochin à Marigny*, 12 avril 1756.

2. Engerand, *loc. cit.*, p. 316.

3. De 1752 à 1774, sur un total de 538.481 livres payées par la Direction des Bâtiments aux divers peintres, Vernet en touche, à lui seul, 105.600. Marigny solde aussi quelques grosses notes restées en souffrance. Par exemple, sur le seul exercice 1756, les héritiers de de Troy touchent 16.000 livres pour la tenture de *Jason*, et les héritiers de Ch. Parrocel 13.000 livres. On connaît la curieuse lettre de Cochin à son ami Desfriches (30 sept. 1759). Il le prie de lui envoyer un tonneau de vin d'Orléans, mais à crédit, « car, observe-t-il, les pauvres diables d'artistes qui travaillent pour le Roi et qui ont des places qui prennent une partie de leur temps, qui ne sont payés ni d'un côté, ni de l'autre, sont gueux comme rats d'église. » (Goncourt, *L'Art du XVIII^e siècle*, II, 382.)

4. Voy. notamment les exercices 1756, 1758, 1759, 1762.

5. Fenaille, *État général... des Gobelins*, XVIII^e siècle, 2^e partie, p. 189. La tenture fut complétée, plus tard, pour le compte du Roi; elle se composait de 17 pièces en 1781.

PLANCHE III

BOUCHER

La Nativité de Jésus ou « *La Lumière du Monde* »
(avant 1759).

D'après la gravure de Fessard.

NATOIRE

Le Retour des Bergers (1750).
Ancienne chapelle de l'Hôpital des Enfants-Trouvés.
D'après la gravure de Fessard.



et *Amygone* ; Boucher, les *Forges de Vulcain* ; Pierre, l'*Enlèvement d'Europe* ; Vien, l'*Enlèvement de Proserpine*. En même temps, il confie à Boucher l'exécution d'une tenture destinée à décorer les appartements du Roi à Compiègne, et connue sous les divers titres de « Sujets de la Fable », des « Métamorphoses » ou des « Éléments ¹ ». Les quatre premières pièces représentaient *Vertumne et Pomone* (La Terre), l'*Aurore et Céphale* (L'Air), les *Amours de Neptune et d'Amygone* (L'Eau), *Vénus aux Forges de Vulcain* (Le Feu).

Cependant, Cochin, l'ami des Philosophes, de Diderot et de Marмонтel en particulier, Cochin, qui travaille au fameux frontispice de l'*Encyclopédie*, et qui médite son *Iconologie*, se persuade facilement qu'un tableau n'est bon qu'autant qu'il instruit. En 1764, il trouve l'occasion favorable d'orienter dans ce sens la Peinture d'Histoire. Il s'agissait d'achever la décoration du château de Choisy, jusque-là orné, comme il convenait, de paysages, de scènes de chasse et de mythologies légères. Marigny s'en étant remis complètement à Cochin du soin de choisir les nouveaux sujets à traiter et de désigner les artistes susceptibles de mener à bien le travail, le secrétaire de l'Académie lui soumet un projet, qui constitue pour l'époque une véritable nouveauté ². Il s'inspire des circonstances politiques. La guerre est finie. On est tout à la paix. Il y a un débordement de sentiments humanitaires. Cochin élimine donc d'abord les thèmes « rebattus », comme les « Quatre Saisons » et les « Quatre Éléments ». Pour le même motif, l'*Illiade*, — en dépit de Caylus, — sera écartée, n'ayant « presque plus rien d'intéressant ». « Je crois », continue Cochin, « que l'idée que je vais avoir l'honneur de vous proposer vous paraîtra beaucoup plus convenable. On a tant célébré les actions guerrières qui ne vont qu'à la destruction du genre humain ; n'est-il pas raisonnable de représenter, quelquefois, les actions généreuses et pleines d'humanité qui, chez les bons rois, ont fait le bonheur de leurs peuples... J'ai donc l'honneur de vous proposer... quelques-unes de ces actions qui ont fait la gloire des empereurs Auguste, Trajan, Titus, Marc-Aurèle... Rien ne peut être plus relatif au cœur pacifique de notre monarque que le sujet d'*Auguste fermant les portes du Temple de Janus* ³... Nous trouvons encore, dans l'histoire de Titus, un sujet qui peut retracer avec plaisir au Roice sentiment, digne de son humanité, qu'il

1. Fenaille, *loc. cit.*, p. 230.

2. *Correspondance de Cochin et de Marigny*, 14-25 octobre 1764 (NAAF. XIX, 324-334).

3. Ce sujet avait déjà été traité par Louis de Silvestre, peut-être dans une semblable intention, en 1757, l'année de la défaite de Rosbach.

éprouva après la bataille de Fontenoy : *Titus, après avoir réduit en cendres Jérusalem, revenant de l'Égypte et revoyant les ruines de cette ville, ne put se refuser à l'attendrissement qu'il éprouva à cette vue et se répandit en imprécations touchantes contre les malheureuses factions qui l'avaient forcé à la réduire dans un si triste état.* Une autre circonstance de la Vie de Trajan nous peut fournir un sujet rempli de justice et d'humanité : *Trajan, pressé de partir pour une expédition militaire, s'arrêta néanmoins et descendit de cheval pour rendre justice à une femme qui la lui demandait...* Enfin, *Marc-Aurèle prit un soin extrême pour soulager son peuple dans un temps de famine et de peste*, scène touchante, qui fournit beaucoup à l'artiste ingénieux et expressif... »

Le passage méritait d'être cité en entier. Ce choix prémédité de sujets « tendancieux », empruntés à l'Histoire romaine, marque une date dans la série des commandes faites par la Direction des Bâtiments du Roi.

Marigny se déclare aussitôt « enchanté du projet », qu'il trouve « très ingénieux » et bien préférable à celui de Dandré-Bardon¹. Il prie simplement Cochin de chercher, dans la Vie de Titus, un trait « plus heureux ». Cochin court aussitôt à la bibliothèque, compulse Suétone et Flavius Josèphe et rapporte triomphalement le « trait » que voici : « *Après la prise de Jérusalem, les prisonniers lui étant amenés avec leurs familles pour être vendus comme esclaves, il (Titus) permit à plus de quarante mille de se retirer où ils voudraient.* »

Marigny ayant agréé les quatre sujets, Cochin propose d'en confier l'exécution à Carle Van Loo, à Boucher, « qui désire depuis si longtemps d'avoir enfin l'occasion de traiter un morceau d'Histoire », à Vien et à Deshays². Finalement, le sujet d'Auguste fut traité par Carle Van Loo, celui de Titus par Lagrenée l'aîné, celui de Trajan par Hallé, celui de Marc-Aurèle par Vien.

On ne pouvait s'arrêter en aussi bonne voie. La Galerie de Choisy était sur le point de devenir le Temple de la Vertu, de la Générosité et de l'Humanité. Comme il restait une dizaine de dessus-de-porte à distribuer, Cochin imagina une autre série de sujets du même genre : *Coriolan cédant aux prières de sa mère; le Consul Quintus renvoyant les en-*

1. Le programme de Dandré-Bardon était tiré des Vies d'Alexandre, de Cyrus et de Lucius Albinus (NAAF. XIX, 327-330).

2. Boucher et Deshays, empêchés, furent presque aussitôt remplacés par Hallé et Lagrenée l'aîné, sur la proposition même de Cochin (Engerand, *loc. cit.*, p. 227).

fants qui lui avaient été livrés par leur maître d'études; Furius Camillus venant au secours de Rome qui l'a banni; la Piété de L. Albinus; la Clémence et la Justice; la Bonté et la Générosité; Lycurque blessé dans une sédition ¹; *Solon présentant aux Athéniens les tables de ses lois; Numa Pompilius attachant au temple de Mars les boucliers sacrés* ².

Ce projet de peinture philosophique, humanitaire et civique, était une tentative intéressante et d'une grande portée. C'était l'inauguration officielle du genre grave et héroïque, qui allait bientôt se substituer lourdement aux Grâces et aux bergères de Boucher. Elle est désormais en formation, elle a déjà son programme, la jeune et sévère école groupée autour de Vien, Deshayes, Doyen, d'où sortira l'auteur du *Serment des Horaces*!

Par malheur, on avait compté sans l'intervention du Roi ³. Celui-ci, qui n'avait rien d'un ascète, n'aimait pas trop à recevoir en face et continuellement des leçons de vertu, fût-ce en peinture. Dans cette Galerie de Choisy, où son regard cherchait, en vain, les nymphes absentes, il éprouva bientôt un mortel ennui. L'effet était manqué. Au bout de deux ans, Cochin, désappointé, contrit, n'y tenant plus, appela le tapissier et fit enlever les toiles malencontreuses ⁴. « Pour y suppléer », écrit-il à Marigny, qui semble lui avoir laissé pleins pouvoirs en la circonstance, « j'en ai demandé quatre au sieur Boucher, dont le pinceau, conduit par les Grâces, m'a paru le plus propre à contribuer à l'ornement d'un séjour aussi agréable ⁵. » La réparation était digne de la faute!

Cependant, l'idée n'attendait qu'une occasion de renaître. En 1771, Boucher étant mort sans avoir pu exécuter sa commande ⁶, Pierre, qui venait de remplacer Cochin au « Détail des Arts », reprit une partie du projet abandonné et se mit en devoir de la réaliser. « Il y a déjà deux dessus-de-porte placés (dans la Galerie de Choisy), qui sont très bien faits par M. Lagrenée », écrit-il à Marigny. « L'un et l'autre représentent la *Justice*, la *Clémence*, la *Bonté* et la *Générosité*; il faut de nécessité suivre ce point donné, et faire choix de sujets représentant des actions hé-

1. Cochin avait lui-même traité ce sujet en 1760. Son dessin figura au Salon de 1761.

2. Seuls furent exécutés les quatre sujets tirés des Vies d'Auguste, Trajan, Marc-Aurèle et Titus.

3. C'est, d'ailleurs, une des rares circonstances où le caractère personnel de Louis XV ait influé sur la Direction générale des Bâtiments.

4. Elles furent transportées aux Gobelins. Celle de Vien passa ensuite à Louveciennes.

5. Engerand, *loc. cit.*, p. 401. (Let. du 18 sept. 1766.)

6. « Parce que », écrit Pierre, « sa position était aussi gênée que celle des Bâtiments était fâcheuse. » (Let. à Marigny, 14 nov. 1771.)

roïques ou des actes de vertu. Je prends la liberté, Monsieur, de vous proposer les suivants : LE COURAGE : *Clélie traversant le Tibre avec ses compagnes*; LA VIGILANCE : *Sémiramis quittant sa toilette pour réduire Babylone*; LA PIÉTÉ FILIALE : *Coriolan apaisé par les larmes de sa mère*; L'HUMANITÉ : *Glaucias, roi d'Illyrie, recevant Pyrrhus enfant*. Ces quatre sujets, dans lesquels il entre beaucoup de femmes, seraient susceptibles d'agrément et d'expression... » Cette fois, Sa Majesté elle-même fut consultée sur le choix des motifs et elle daigna les approuver. Pierre se chargea de l'exécution ¹.

La mésaventure des quatre premiers tableaux de Choisy ne refroidit pourtant pas le zèle de Cochin envers les Peintres d'Histoire. Il s'ingénie à leur procurer du travail, à susciter parmi eux quelque émulation.

En 1765, il propose Doyen pour continuer, à la place de C. Van Loo décédé, les peintures de la Coupole de la Chapelle Saint-Grégoire à l'Hôtel royal des Invalides. L'année suivante, il ordonne la décoration de Bellevue; en 1768, celle du Petit-Trianon et à Versailles celle du nouveau Théâtre et de la Salle du Banquet royal. Il soutient les débuts de Vien, Brenet, Briard, Durameau, Deshays, Lagrenée l'ainé, Taraval. Dans une lettre émue, il recommande à la sollicitude de Marigny J.-F. Sané, ce petit prodige, en qui des « dispositions singulières et surprenantes viennent d'éclater », l'auteur d'une *Mort de Socrate*, qui fut, en son temps, considérée comme un chef-d'œuvre. Et lorsque le jeune Fragonard produit son *Corésus et Callirhoé*, c'est Cochin qui le présente au Directeur général, c'est Cochin qui lui fait acheter sa toile pour les Gobelins et confier une nouvelle commande ². C'est aux jeunes peintres « qui commencent à se distinguer », qu'il réserve, en 1766, l'ensemble de la décoration du Château de Bellevue, résidence de Mesdames ³. Quatorze tableaux sur dix-sept devaient représenter des scènes tirées de la Mythologie, des Métamorphoses et de l'Illiade. Lagrenée l'ainé, qui est « un artiste dont les talents sont bien prouvés », aura, pour sa part, à décorer la propre chambre à coucher du Roi. Cochin lui propose trois « sujets gracieux », capables, cette fois, de récréer les regards du prince neurasthénique : *Vulcain, averti par Apollon, surprend Mars avec Vénus*; *Psyché surprenant l'Amour endormi*; *Jupiter et Junon*

1. Engerand, *loc. cit.*, p. 402, et *Lettre de Marigny à Pierre*, 23 déc. 1771.

2. *Lettre de Cochin à Marigny*, 1^{er} avril 1765, et réponse de Marigny, 3 avril 1765.

3. *Lettre de Cochin à Marigny*, 15 juillet 1766. et NAAF. XX, 52 et suiv. — Louis XV avait acheté le château de Bellevue à M^{me} de Pompadour, dix ans avant. — Engerand, *loc. cit.*, p. 246 et suiv.

endormis sur le Mont Ida par Morphée; Taraval, « agréable et précieux », représentera les *Noces de Pélée troublées par Phinée* et le *Festin donné aux Dieux par Tantale*; Durameau, « génie chaud dans l'exécution », devait peindre le *Combat d'Hercule et des Lapithes contre les Centaures* et le *Festin des Dieux décrit au premier livre de l'Iliade*; Fragonard, « génie pittoresque », *Le Jour, représenté par Apollon sur son char précédé de l'Aurore*, et *La Nuit, représentée par Diane sur son char traîné par ses biches*¹. Enfin, Restout fils ou Jollain, « débutants », allaient s'exercer sur les « Quatre Saisons » figurées par *Flore, Cérès, Bacchus*, et *Un Vieillard*.

Dans la distribution des commandes comme dans l'élaboration des programmes, Cochin procède avec méthode et réflexion. Sa lettre du 15 juillet 1766, à propos de Bellevue, donne une idée de ses scrupules; elle prouve qu'il tient un compte méticuleux de toutes les circonstances et qu'il n'abandonne rien au hasard. Lorsque Marigny lui demande un projet de décoration pour le Petit-Trianon, en 1768, il songe d'abord à Homère et au Tasse, puis il se ravise, il craint maintenant que ces sujets ne paraissent « trop sérieux », et comme « c'est dans cette maison de plaisance que le Roi conserve ses plus belles fleurs », il va chercher parmi les *Métamorphoses* des « sujets gracieux », où il entre des fleurs. A l'occasion, il y sèmera, comme il sied, un grain de philosophie; il fera célébrer par les peintres les « arts utiles » et, en particulier, la « bienfaisante agriculture », que physiocrates et moralistes ont mise à la mode. Il propose, pour les quatre grands tableaux, outre *Neptune et Amphitrite, Diane partageant son gibier entre ses Nymphes et en donnant aux paysans; Cérès et Triptolème, distribuant du grain, enseignent aux peuples l'art de préparer le blé et président aux moissons*; le *Triomphe de Bacchus et les paysans cultivant les raisins*. Ces toiles sont commandées à Doyen, à Vien, à Lagrenée l'aîné et à Hallé. Les quatorze dessus-de-porte, de moindre importance, mais évoquant toujours la campagne et les fleurs, seront traités par des artistes de second ordre, Belle, Monnet, Renou, Jollain, N.-B. Lépicier et Philippe Caresme, car le principe de Cochin est de donner du travail au plus grand nombre de peintres possible, et de répandre, comme il dit, « l'encouragement et l'émulation sur tous ceux qui font des efforts pour se distinguer² ».

1. Durameau et Fragonard ne devaient pas exécuter la commande dont ils étaient chargés.

2. *Lettre de Cochin à Marigny*, 20 février 1768 (NAAF. XX, 138-141); cf. Engerand, *loc. cit.*,

Les plus vastes compositions décoratives que Cochin ait été appelé à ordonner furent celles des plafonds de la nouvelle Salle de spectacle et de la Salle du Banquet Royal ¹, à Versailles. Il confia l'exécution de la première à Durameau ², dont le devis s'éleva à 36.000 livres, et celle de la seconde à Briard ³.

Les travaux de décoration de Choisy, de Bellevue, du Petit-Trianon et de Versailles, conçus et dirigés par Cochin, offrent une remarquable unité. Malheureusement, ces grands projets coûtent cher, et il ne dépend pas de lui d'en multiplier le nombre ⁴.

Les cinq dernières années de la direction de Marigny, qui coïncident avec la fin du règne de Louis XV, sont attristées par la détresse croissante des finances, que soulignent les expédients de l'abbé Terray. De 1768 à 1773, les Bâtiments sont réduits à la portion congrue et les commandes se font rares. Non seulement les prix sont avilis, malgré le tarif officiel, mais l'arriéré s'accumule. Les artistes ne sont plus payés. Fragonard attend huit années le règlement des 2.400 livres qu'on lui a promises pour son tableau de *Corésus et Callirhoé*, que Cochin, « usant un peu de la jeunesse » de l'auteur, avait pourtant estimé 1.200 livres au-dessous de sa valeur ⁵. En 1775, le Roi doit encore 18.000 livres à Vien ⁶. Il n'arrive même pas à servir leurs appointements à de modestes copistes, comme Méart, qui, au bout de huit ans, est obligé de renoncer au métier ⁷. On comprend que, dans ces conditions, les artistes se soucient peu de travailler pour les Bâtiments. De 1765 à 1770, Fragonard reçoit bien la commande de cinq autres toiles, évaluées moins chichement que la première. Mais il préfère suivre Bergeret en Italie, et, à son retour, travailler pour M^{mo} Du Barry. Pour les Gobelins, Cochin procure de l'ouvrage, au rabais, à son cousin Clément Belle, qui l'accepte, et qui exécute notamment, en 1767-68, au prix dérisoire de 2.200 livres, deux

p. 162. — *Arch. Nat.* O¹ 1072, *État de la distribution des ouvrages de Peinture pour le Petit-Trianon, ordonnée par M. le M^{is} de Marigny, pendant l'année 1768.*

1. Salle aménagée pour le mariage de Dauphin et du Marie-Antoinette, célébré en 1770.

2. Cochin donne comme sujet à Durameau : *Apollon couronnant les Arts* (*Lettre de Cochin à Marigny*, 10 déc. 1768).

3. Briard eut à représenter *Psyché conduite à l'Immortalité par l'Amour et admise au rang des Dieux*.

4. Diderot insiste sur la médiocrité du traitement réservé aux Peintres d'Histoire, parce qu'« il n'y a presque plus aucune occasion de faire de grands tableaux ». (*Salon de 1767*, Préface, et *État actuel de l'École française, Œuvres compl.*, XI, 303.)

5. Engerand, *loc. cit.*, 194-195 et *Let. de C. à Marigny*, 8 août 1765. Cochin a mille peines à obtenir un acompte pour le jeune homme.

6. *Cor. Dir.*, XII, 116.

7. *Arch. Nat.* O¹ 1927 ¹². Méart avait travaillé pour le Roi de 1767 à 1775.

grandes pièces de l'*Histoire de Psyché*¹, destinées à compléter la tenture des *Fragments d'Opéra* de Charles Coypel. En 1769, Hallé, autre protégé de Cochin, ajoute à la tenture des *Sujets de la Fable, Achille à la Cour de Déidamie*, et, deux ans après, *Silène barbouillé de mûres par la nymphe Églé*. Il est vrai que Hallé « jouit de quelque bien de patrimoine », qui lui permettra de patienter jusqu'en 1776, sans toucher rien. En 1772, Pierre ressuscite l'ancien projet de B. Lépicié et confie la tenture des *Usages et modes du Levant* à Ch. Amédée Van Loo, qui en livre quatre pièces, de 1772 à 1776. Le parfait paiement n'arrive que dix ans plus tard². La même année, il pressent J.-B. Restout pour une tenture en cinq tableaux de l'*Histoire de Didon et Énée*. Les esquisses sont faites, mais c'est une grosse dépense à engager, — 22.500 livres, — et il doit bientôt y renoncer³. S'il reprend lui-même, pour Choisy, le projet de Cochin, c'est qu'il possède des revenus personnels qui le mettent à portée de se montrer généreux et de ne jamais présenter sa note⁴.

Cependant, un certain courant de sympathie, que l'initiative privée essaya d'utiliser, se dessinait, dans le public, en faveur de la grande peinture en détresse. A deux reprises, en 1766 et en 1770, l'ingénieur Vialet tentait d'organiser une « Souscription en forme de loterie », qui devait produire une somme de 48.000 livres, « pour procurer aux Peintres d'Histoire les moyens de déployer toutes les ressources de leur génie ». Cochin n'y prêta d'abord qu'une oreille distraite, mais, la seconde fois, à tout hasard, il demanda et obtint l'approbation de Marigny pour cette œuvre « désintéressée », sans se dissimuler, d'ailleurs, qu'elle était vouée à un échec certain par l'impossibilité de réunir 2.000 souscripteurs⁵.

Bref, en cette fin de règne, où tout va à vau-l'eau, la grande Peinture d'Histoire, qui ne pouvait guère vivre et se développer que sur les ressources du budget des Bâtiments du Roi, se fût trouvée bien dépourvue, si, à la même époque, le Secrétaire d'Etat à la Guerre n'eût eu l'idée de faire décorer d'une *Vie de Saint Louis* la chapelle de l'École

1. Engerand, *loc. cit.*, p. LVIII, 26-27. Ces tableaux, de 11 pieds 4 pouces de haut sur 7 pieds 9 pouces de large, représentaient, l'un *Psyché considérant l'Amour endormi*, l'autre *Psyché abandonnée par l'Amour*.

2. Fenaille, *loc. cit.*, p. 326. — Arch. Nat. F¹² 639^a. Le parfait paiement (18.000 livres) eut lieu en 1784.

3. Engerand, *loc. cit.*, p. 426.

4. Engerand, *loc. cit.*, p. 402.

5. NAAF. 1888, 240, et *Lettre de Cochin à Marigny*, 15 fév. 1770. En 1779, l'idée de Vialet sera reprise, mais sans aucun succès, par *Le Spectateur français au Salon*.

royale militaire, et de procurer ainsi quelque travail à Brenet, Hallé, Doyen, Vien, Durameau, Lagrenée l'ainé, N.-B. Lépicié, Beaufort, Taraval et J.-B. Restout¹.

**§ 2. — Avantages particuliers accordés exclusivement ou de préférence
aux Peintres d'Histoire.**

Les commandes étaient le plus puissant, mais non le seul moyen dont disposait le Directeur général des Bâtiments pour soutenir les artistes. Par les distributions d'ateliers, de logements, de places, de pensions et de distinctions honorifiques, il pouvait relever la situation matérielle et morale de tel ou tel peintre, et, par conséquent, favoriser tel ou tel genre. Or, sur ce point comme sur les autres, Marigny s'applique à continuer, sans commettre d'injustice, la tradition de son oncle, qui réservait la plus grosse part de ces faveurs aux Peintres d'Histoire.

En 1752, il se fait présenter par Lépicié un état des artistes alors pensionnés du Roi². Sur neuf peintres, sept sont des « historiens »; ce sont Cazes, Galloche, Restout, Dumont le Romain, Carle Van Loo, Boucher, Natoire³. Suivant l'avis de Lépicié, qu'il a consulté « dans l'intimité de son âme », il ajoute à cette liste des noms qu'on pouvait s'étonner de n'y pas voir encore, ceux de Chardin, « recommandable », affirmait le secrétaire de l'Académie, « par ses talents et par sa probité », de La Tour, Nattier et Tocqué, qui sont des portraitistes; mais, en tête, Lépicié avait placé le nom d'un huitième Peintre d'Histoire, Collin de Vermont. Dans la suite, et tout en s'efforçant de rester équitable, Marigny maintient l'avantage aux Peintres d'Histoire, et nous verrons successivement Louis de Silvestre⁴, Hallé, Jeurat, Vien, Ch.-A. Van Loo, Pierre, Belle, Brenet, Lagrenée l'ainé, recueillir les pensions vacantes⁵.

1. Huit des tableaux de cette série furent exposés au Salon de 1773. Voy. Dupont de Nemours, *Lettres sur les Salons de 1773*, etc., publiées par M. K. Obser, avec des notes de MM. Maurice Tournoux et Gaston Brière, dans les *Arch. de l'Art français, Nouv. pér.*, II (1908).

2. *Lettre de Vandières à Lépicié*, 23 juillet 1752.

3. Les deux autres étaient Oudry et Massé. — Les pensions de Cazes, Galloche, Restout, Dumont le Romain, Natoire étaient alors de 600 livres, celles de Carle Van Loo et Boucher de 1.000 livres.

4. Louis de Silvestre était resté, de 1716 à 1747, à la Cour de Pologne. Rentré en France, en 1747, après avoir placé sa fortune en « Billets de la Stever », il était ruiné, en 1756, à la suite de l'invasion de la Saxe par le roi de Prusse. C'est alors qu'il fit intervenir la dauphine auprès du Roi, lequel lui accorda une pension de 3.000 livres (*Arch. Nat.* O¹ 1073).

5. Hallé et Jeurat reçoivent 500 livres de pension en 1761, Vien 500 livres en 1763 (portées à 2.000 en 1781), Ch.-A. Van Loo, 1.000 livres en 1763, Pierre, 6.000 livres comme Premier Peintre (1770), Belle, 600 livres (1772), Brenet, 600 livres, Lagrenée l'ainé, 500 livres. La pension de Dumont le Romain est portée à 700 livres en 1771, celle de Hallé à 900 livres en 1763.

PLANCHE IV

VIEN

Dédale et Icare (1754),

Moceau de réception de l'auteur;
Paris, École nationale des Beaux-Arts.

Photo Bulloz.

DESHAYS

Vénus répandant des fleurs sur le cadavre d'I Hector
(1759).

Moceau de réception de l'auteur; Musée de Montpellier.

Photo Bulloz.



Aux pensions s'ajoutaient souvent les traitements attachés à certaines fonctions officielles. Les honoraires du Premier Peintre, — toujours choisi parmi les historiens, — étaient fixés, ainsi que nous l'avons dit, d'abord à 3.000, puis à 6.000 livres. Le Gouverneur de l'École Royale des Élèves Protégés touche de 1.600 à 2.000 livres; le Professeur pour l'Histoire et la Géographie, 1.000 livres¹; le Directeur de l'Académie de France à Rome, 6.000 livres. La place de Surinspecteur à la Manufacture des Gobelins valait à son titulaire, qui fut d'abord Boucher, puis Pierre en 1765, puis Noël Hallé en 1771, 2.000 livres². Celle de Premier Peintre du duc d'Orléans, occupée par Charles Coypel, puis par Pierre, rapporte environ 6.000 livres³. Or, toutes ces places paraissent avoir été exclusivement réservées à des Peintres d'Histoire. Il y a, en outre, le poste de Garde des Dessins du Roi, tenu quelques années par Charles Coypel, qui recevait de ce chef une indemnité de 1.000 livres⁴. A partir de 1760, Étienne Jeaurat, survivancier de Massé, touche 1.200 livres comme Garde des Tableaux de la Couronne à Versailles⁵. En 1763, Clément Belle est nommé professeur de dessin pour les apprentis des Gobelins avec un traitement de 1.000 livres.

En ce qui concerne la distribution des ateliers et des logements, Marigny observe les mêmes principes. L'usage était d'attribuer les plus spacieux de préférence aux Peintres d'Histoire. Le 1^{er} avril 1763, Cochin écrit à son chef : « Il semble que M. de Lagrenée peignant habituellement l'histoire, en a plus évidemment besoin (d'un atelier au Louvre) que M. L.-M. Van Loo. » De même, quand la mort de Deshayes laisse une place vacante, Marigny déclare « qu'il est bon de réserver son atelier pour quelque Peintre d'Histoire chargé de grands ouvrages⁶... » Sous Marigny, logements et ateliers vont ainsi, pour les deux tiers environ, aux « historiens ». Les nouveaux⁷ bénéficiaires sont Galloche, Vien, Deshayes, Lagrenée l'ainé, Lagrenée le jeune, M.-A. Challe, Doyen, Fra-

1. B. Prost, *Chronique des Arts*, 1893, 142.

2. *Arch. Nat.* O¹ 1073².

3. *Arch. Nat.* O¹ 1073¹.

4. *Arch. Nat.* O¹ 1925 B¹⁴.

5. *Arch. Nat.* O¹ 1073¹. — Au décès du « bonhomme Portail » (1759), le graveur Massé fut nommé garde des Tableaux du Roi et des Plans et Dessins des Maisons Royales (7 nov. 1759). Il devait toucher 3.600 livres de traitement, plus 300 livres pour frais de papier, crayons, couleurs, etc. Le 19 mars 1760, âgé et infirme, il abandonne 1.200 livres à Étienne Jeaurat, qui est nommé à la survivance de sa place. (Cf. *NAAF*. 1896, 134, et Marmontel, *Mémoires*, II, 101.) Il est vrai qu'à l'époque, Jeaurat n'était plus guère « historien » que de titre.

6. *Lettre de Marigny à Cochin*, 26 février 1765.

7. On sait que Carle Van Loo, Pierre, Boucher étaient pourvus avant l'arrivée de Marigny.

gonard¹, Amand, Bounieu², Brenet, Durameau, Étienne Jeaurat, etc.³.

Enfin, de 1751 à 1773, les quatre peintres⁴ qui, par faveur exceptionnelle, reçoivent du Roi des Lettres de noblesse et le Cordon de Saint-Michel sont les Peintres d'Histoire Carle Van Loo (1750), Natoire (1755), Pierre (1762), M.-A. Challe (1773).

*B) Mesures collectives et indirectes destinées à relever
la Peinture d'Histoire.*

Le développement matériel et moral de l'Académie sous la Direction de Marigny.

Les commandes et les faveurs royales peuvent bien faire vivre tels ou tels peintres, les encourager, leur permettre de poursuivre leurs travaux, d'accroître leur prestige et leur influence artistiques. Mais ils ne seraient rien sans l'Académie qui les a formés dans cet esprit aristocratique, qui est l'âme de la Peinture d'Histoire. Or, c'est au Roi, — ou plutôt à son représentant, le Directeur général des Bâtiments, — qu'il appartient, en principe, de développer l'institution académique. Nous avons montré les efforts tentés sur ce terrain par Tournehem. Examinons, maintenant, quels furent ceux de Marigny.

En matière artistique, l'autorité du Roi se manifeste sous trois formes principales : par l'aide matérielle qu'il apporte, par les droits et privilèges qu'il confère, par la direction morale qu'il imprime.

L'Académie a surtout besoin des subventions royales, en espèces ou en nature. Pourvoir par elle-même à ses dépenses, elle n'y peut pas songer. Le plus clair de ses revenus se compose : 1° d'une somme d'environ 2.800 livres représentant l'excédent du produit de la capitation imposée sur ses membres ; 2° d'une somme d'environ 3.000 livres, que lui rapporte, tous les deux ans (d'une façon régulière à partir de 1755), la vente des Livrets du Salon⁵, et à laquelle s'ajoutent, vers le milieu

1. Fragonard obtient, en effet, son atelier à titre de « Peintre d'Histoire », en 1765.

2. *Cor. Dir.* 16 et 21 août 1770. Cf. *Journal Encycl.*, nov. 1781, II, 137.

3. Tous les ateliers ne sont pas situés au Louvre. Ceux dont bénéficièrent d'abord Boucher, Pierre, Jean Restout, Vien, Bounieu et David, par exemple, étaient à la Bibliothèque du Roi, au-dessous du Cabinet des Médailles ; celui de Carle Van Loo, à l'École des Élèves Protégés ; celui de Lagrenée l'aîné, au Luxembourg. En 1752, Boucher entra en jouissance de l'atelier laissé vacant au Louvre par la mort de Ch. Coypel. — Sur les ateliers et logements d'artistes, voy. *AAF.* Doc. I, 202 ; *NAAF.* II, 214 et XIX-XXII, *passim*.

4. Cochin aussi reçoit le Cordon de Saint-Michel, en 1757, mais plutôt comme Secrétaire de l'Académie que comme artiste.

5. *Lettre de Cochin à Marigny*, 17 avril 1755. — J.-J. Guiffrey, *Notes et Documents inédits sur les Expositions du XVIII^e siècle*, p. xxvii.

du siècle, les bénéfices annuels, — environ 800 livres, — réalisés par l'exploitation commerciale de la chalcographie¹.

Ainsi, en mettant les choses au mieux, avec un trésorier modèle comme Chardin, « dont l'intégrité nous est connue² », c'est, bon an, mal an, une somme de 6 à 7.000 livres, qui constitue les revenus propres de la Compagnie³. Maigres ressources, en vérité, pour faire face aux dépenses de son École, payer son concierge, ses modèles, ses professeurs, le chauffage, l'éclairage, etc. Les Procès-Verbaux donnent la situation budgétaire de l'Académie pour les années antérieures à 1754. De 1748 à 1753, recettes et dépenses oscillent entre les deux chiffres extrêmes de 7.300 et 3.700 livres par an⁴. L'Académie se trouve donc forcément à la discrétion du Roi, qui s'est engagé à lui servir annuellement, en sus de 1.330 livres de médailles pour les élèves, une pension de 4.000 livres⁵. Dès qu'elle est réduite à ses seuls moyens, sa situation devient précaire. La période la plus critique de son existence commence avec la Guerre de Sept ans, lorsque la pénurie du Trésor oblige le Roi à suspendre ses subventions. Au 1^{er} janvier 1760, « il y a plus de deux années qu'elle n'a rien reçu », l'arriéré de la pension royale atteint 9.000 livres⁶. En 1764, elle cherche à rouvrir son cours d'anatomie, créé par d'Antin et suspendu par Orry, mais elle est obligée d'y renoncer, Marigny désespérant d'obtenir les fonds nécessaires⁷. De 1764 à 1772, l'École,

1. E. Müntz, *L'Académie roy. de Peint. et Sculpt. et la Chalcographie du Louvre (Mémoire de la Soc. de l'Hist. de Paris et de l'Ile-de-France, 1891, 272)*. M. Müntz parle de 1.100 à 1.600 livres. Le chiffre de 800 livres, que nous donnons, est fourni par l'*État des Revenus de l'Académie*, au moment de sa suppression (cf. A. Fontaine, *Les collect. de l'Académie*, p. 280-282).

2. En 1755, le nommé Reydellet, concierge et receveur de l'Académie, meurt, insolvable, laissant les finances de la Compagnie dans le plus grand désordre et en déficit. C'est alors que Chardin, désigné à la confiance de ses collègues par son incorruptible probité, fut nommé trésorier, « afin », écrit Cochin, « que nos deniers soient en sûreté à l'avenir ». (*Lettre de Cochin à Marigny*, 17 avril 1755.) Chardin occupa les fonctions de trésorier pendant près de vingt ans, du 22 mars 1755 au 30 juillet 1774 (*Proc.-Verb.* VI, 411; VIII, 155, 157). Le brave homme, qui se faisait aider de sa femme, « sans le secours de laquelle il aurait été souvent fort embarrassé de bien des détails de cette place, très étrangers aux Arts », fut un comptable parfait. (*Lettre de Chardin à d'Angiviller*, 28 juin 1778, publ. par M. Furcy-Raynaud.)

3. Nous ne faisons pas entrer en compte les 750 livres de rente de la Fondation de Julienne (1764). Employées à créer des jetons de présence distribués chaque mois aux « officiers », elles ne constituent point, à proprement parler, en raison de cette affectation spéciale, une source de revenus pour l'Académie. — Sur les conditions de la Fondation de Julienne, voy. *Proc.-Verb.* VII, 261-269. Les professeurs-adjoints furent exclus de ce bénéfice jusqu'en 1785. (*Proc.-Verb.* VIII, 242.)

4. *Proc.-Verb.* VI, 159, 202, 264, 309, 346, 382.

5. En 1771, à la suite de la restriction de l'École Royale des Élèves Protégés, le taux de cette pension fut porté, « pour mémoire », à 10.000 livres. (*Proc.-Verb.* VIII, 68, 71, 73.)

6. *Lettre de Cochin à Marigny*, 13 janvier 1760.

7. *Lettre de Cochin à Marigny*, 1^{er} mai 1764.

qu'il faudrait doubler¹, ne se maintient que par des « expédients de tous genres » ; la pension royale n'arrive toujours pas, l'arriéré atteint la somme énorme de 40.000 livres². L'École Royale des Élèves Protégés n'est pas mieux lotie. Elle ne subsiste que par le dévouement de ses Gouverneurs, qui engagent leur fortune personnelle et font les avances nécessaires³. En 1769, Terray réalisera une suprême économie, en retenant la gratification de 250 livres accordée jusque-là aux Suisses de service au Salon du Louvre.

Pour créer quelques ressources à l'Académie ruinée, Cochin et Marigny ne savent qu'inventer. Leurs meilleures intentions sont paralysées. Sur leurs instances, au mois de mars 1769, le Roi autorise bien la Compagnie à faire construire à ses frais et à louer à son profit, « dans les demi-lunes du Pont-Neuf, des boutiques uniformes, décorées et analogues à l'architecture du pont ⁴ ». Mais ce projet, s'étant heurté à l'opposition du Prévôt des Marchands et des Échevins de la ville de Paris, ne devint réalisable qu'en 1774⁵. En 1770, sur une nouvelle proposition de Cochin et de Marigny, le Roi accorde à l'Académie le privilège de la location des petites boutiques amovibles adossées aux galeries, le long du quai du Louvre, et dont elle allait tirer un revenu de 2.400 livres⁶. Mais la situation n'en fut guère améliorée : En 1771, l'Académie est « remplie d'effroi ». Portant la question sur le terrain économique et patriotique, Marigny et Pierre, — celui-ci venait de remplacer Cochin découragé, — adressent à Terray, qui continue à faire la sourde oreille, des appels désespérés⁷. Dans le courant de l'année suivante, l'Académie est vraiment à bout; elle envisage avec « conster-

1. *Lettre de Cochin à Marigny*, 5 sept. 1763, 20 sept. 1764. — *Proc.-Verb.* VII, 280. Faute d'argent, la « Seconde École publique de dessin », dont le Roi autorisait la construction en 1764, resta à l'état de projet jusqu'en 1776. (Cf. *Proc.-Verb.* VIII, 226, 231, 312.)

2. *Lettre de Pierre à Marigny*, 16 juin 1772; *Réponse de Marigny*, 28 juillet 1772.

3. En 1771, à la mort de L.-M. Van Loo, la Direction des Bâtiments lui devait 60.775 livres. Cetairriéré ne fut soldé qu'en 1778. (*Arch. Nat.* O¹ 1927¹⁴.)

4. *Arch.-Nat.* O¹ 1925 B^{9.10} (5 mai 1769). — *Proc.-Verb.* VIII, 8 (18 mars 1769). A cette occasion, Cochin fit paraître une sorte de prospectus accompagné de trois gravures, pour démontrer les avantages du projet et répondre aux critiques qu'il avait soulevées.

5. Sur les difficultés en question, voy. une note de Montucla : « ...En calculant les ressources extraordinaires, on trouve six chevaux dans l'Académie de Peinture à vendre (dont deux poussifs), cinq voitures assez en désordre. Ce qui produira une mince ressource... » (*NAAF.* XX, 263) et *Arch. Nat.* O¹ 1925 B^{9.10} (3 nov. 1774). — Cf. *Lettre de Marigny à Cochin*, 28 juillet 1769. Ces boutiques furent enlevées par ordre de d'Angiviller, le 1^{er} octobre 1776.

6. Voy. l'*État des revenus de l'Académie*, publ. par A. Fontaine, *loc. cit.*, 280-282.

7. Le 6 février 1771, Pierre et Marigny se concertent et décident d'adresser au Contrôleur général des Finances un *Mémoire*, dans lequel ils présentent l'Académie. « sous l'aspect de l'utilité publique ». Ils montrent qu'elle procure d'immenses avantages à « toutes

nation » le jour prochain où il lui faudra fermer ses portes¹. « Que les retards continuent », écrit Pierre à Marigny le 16 juin 1772, « la chute est infaillible. » Et ce dernier avise le commis des Finances, Leclerc, que si l'on n'envoie point des secours immédiats, « c'en est fait des Arts en France² ». Le Contrôleur général finit sans doute par se laisser fléchir, car, dès ce moment, les lamentations cessent et la Compagnie semble renaître à la vie³. Bientôt, l'arrivée de Turgot va permettre de la réorganiser et d'assurer d'une façon régulière son fonctionnement.

En somme, de 1751 à 1773, l'aide pécuniaire apportée par le Roi à l'Académie est extrêmement faible. Heureusement, il y a à enregistrer, pour cette même période, une « subvention en nature » vraiment « princière », et qui compense un peu la rareté et la modicité des autres : en 1764, le monarque lui concède la jouissance de la « noble et magnifique » Galerie d'Apollon⁴, alors occupée par les ateliers des Élèves Protégés⁵.

L'appui moral du Roi, — non moins nécessaire que les autres, — fit moins défaut à l'Académie. Pour réveiller l'amour-propre des artistes et leur permettre de « finir » leurs ouvrages, Marigny décide, en 1753, que l'Exposition du Louvre n'aurait lieu à l'avenir que tous les deux ans. Il relève la « dignité » des professeurs en les exonérant de certaines

les branches de commerce qui ont pour base le dessin et la continuité du bon goût. En effet, l'école de l'Académie forme tous les artistes et presque tous les artisans... C'est la nation entière, Monsieur, qui réclame votre protection en faveur d'un corps auquel elle doit une grande partie de ses richesses... » Au mémoire, est joint un *État de ce qui est dû par le Roy à l'Académie roy. de Peinture et Sculpture, tant sur la pension annuelle de 4.000 livres que pour les médailles accordées par le Roy aux élèves de l'Académie à raison de 1.330 livres par an.* (Au total 31.998 livres) [*Lettre de Pierre à Marigny*, 6 février 1771 et *Arch.-Nat.* O¹ 1925 B¹⁰].

1. Voy. une note de Montucla, juillet 1772 (*NAAF.* XX, 262).

2. *Arch. Nat.* O¹ 1925 B¹⁰ (juillet 1772).

3. Mais on comprend le découragement de Marigny en présence d'une situation aussi alarmante pour l'avenir des Arts, et l'on s'explique sa démission en 1773 : Terray refusait au Directeur des Bâtiments les ressources de première nécessité, tandis qu'il trouvait des millions pour subvenir au luxe ruineux de M^{me} Du Barry, la nouvelle favorite. Cette préférence accordée à la maîtresse du Roi suffisait à justifier, comme dit Cochin, les « dégoûts » du frère de feu M^{me} de Pompadour. L'Académie, d'ailleurs, n'oublia jamais son ancien chef, à qui elle devait beaucoup de reconnaissance, et qui, dans les Procès-Verbaux, reçut désormais le titre d'« Adjoint-Directeur Général ». (*Proc.-Verb.* VIII, 381, 1^{er} mai 1779; IX, 64, 26 mai 1781.)

4. *Lettres de Cochin à Marigny*, 5 sept. 1763, 20 sept. 1764. — Ph. de Chennevières, *Notice sur la Galerie d'Apollon*, 52-53. — D'Argenville, *Description sommaire des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés dans les salles de l'Académie*, préface. C'est Cochin qui avait suggéré cette idée à Marigny.

5. Les Élèves Protégés n'évacuèrent d'ailleurs la Galerie d'Apollon que deux ans après (*Lettre de Cochin à Marigny*, 11 sept. 1766). Cochin note « la dignité que l'Académie acquiert par cette noble augmentation de lieu... ».

« charges de police », comme l'allumage des lanternes ¹. Il cherche à relever celle des simples académiciens en avisant la Compagnie qu'il sera « toujours le premier à l'applaudir de la plus scrupuleuse sévérité dont elle usera dans les réceptions ² ». Il faut entendre Cochin célébrer « l'honneur d'être de l'Académie royale » et les longs « efforts » que cette ambition fait naître au cœur des « aspirants ³ » ! Mais, si grand que soit le mérite de conquérir le rang d' « académicien ⁴ », il n'est pas suffisant encore. Le titre de peintre de genre est « peu flatteur pour un artiste ⁵ ». Le rêve, c'est de se faire recevoir parmi les « Peintres d'Histoire », parce qu'ils occupent le sommet de la hiérarchie, et que, seuls, ils peuvent arriver au professorat. Aussi voit-on Chardin lui-même orienter son fils vers le genre historique, et l'on sait quelle sanglante mortification ce fut pour Greuze d'être admis, avec son *Septime-Sévère*, comme peintre de genre. Peu à peu, la difficulté d'être reçu en qualité d'historien devient assez grande pour que beaucoup d'agréés, désespérant du succès, n'osent plus affronter l'épreuve définitive. En 1788, on constate, en remontant à 1752, que vingt-sept peintres n'ont pas encore présenté leur morceau de réception. On attend notamment, depuis plus de vingt ans, ceux de Fragonard, de Ch. Monnet et de Bounieu ⁶.

Encouragée par le pouvoir royal, l'Académie veille avec un soin jaloux à conserver et augmenter la haute opinion qu'elle a réussi à donner d'elle-même. En limitant à quatre le nombre des femmes qui pourront être reçues académiciennes ⁷, elle ne marque pas seulement sa volonté de ne point céder à des mouvements de pure galanterie, sa ferme résolution de se soustraire à « la dépendance du sexe » vain et frivole, ennemi des « beautés mâles et fortes », dénoncé comme la plaie du siècle par Jean-Jacques Rousseau et les Philosophes ⁸. Elle estime

1. *Lettre de Vandières à Lepicié*, 25 juillet 1752.

2. *Proc.-Verb.* VI, 333, 334. — *Arch.-Nat.* O¹ 1925 B¹⁵, à propos d'un jeune peintre de Fêtes Galantes, nommé Portien (et non Porlier, comme on l'a écrit généralement par erreur).

3. *Lettre de Cochin à Marigny*, 15 déc. 1763.

4. Chaque académicien recevait un Diplôme sur parchemin, scellé de cire verte. On peut voir aux Archives Nationales (F¹⁷ 1064) ceux de Greuze (23 août 1769) et de Jean-Bernard Restout (25 nov. 1769).

5. Lebrun (abbé), *Almanach historique et raisonné des Architectes, Peintres, etc.*, Paris, 1776, in-12 (à propos de la Communauté de Saint-Luc).

6. *Déclarations faites par MM. les Agréés au Comité du 17 décembre 1788* (*Arch. Nat.* O¹ 1925 B¹⁵).

7. *Proc.-Verb.* Séance du 28 sept. 1770. Les Académies de province sont beaucoup plus indulgentes pour le sexe faible. En 1755, à Toulouse, par exemple, on comptait plus de trente dames qui « apprenaient à dessiner et à peindre » et l'Académie en était très fière.

8. Voy., par exemple, l'*Encyclopédie*, au mot *Femme*. (Tome VI, publié en 1756.)

qu'en l'état actuel des mœurs, les femmes-artistes, à qui, selon l'expression de Diderot ¹, « la décence » ou plutôt les « préjugés » des « bégueules de l'un et l'autre sexe » interdisent d'étudier l'homme nu d'après le modèle vivant, sont *a priori* des recrues de qualité inférieure, obligées fatalement de se rabattre sur les fleurs, les natures mortes ou les portraits, et que leur éducation superficielle rend à jamais incapables de s'élever au genre historique. Un critique le déclare sans ambages : Les femmes « doivent respecter les sujets d'Homère », l'Histoire mettant en scène, à son avis, des passions trop « vigoureuses », pour être à la portée du sexe faible ². En revanche, l'Académie s'enorgueillit de se voir courtisée par la noblesse, par des « hommes titrés », comme elle dit, ou par la puissante bourgeoisie de la Magistrature et de la Finance. Elle sait qu'en se les associant, elle augmente son lustre. La nouvelle classe des « Associés-Libres », créée à cette intention par Tournehem, et qui comprend des comtes et des marquis, continue, après 1751, à se recruter surtout dans la haute société. Nous y voyons entrer, en 1754, Bergeret de Grandcour, receveur général des Finances; en 1760, J.-N. de Boullogne, intendant de Finances; en 1764, M. de Montullé, secrétaire des commandements de la Reine; en 1769, le baron de Besenval, lieutenant-général des armées du Roi. D'ailleurs, comme une femme qui connaît sa beauté, l'Académie ne prodigue pas ses faveurs. Elle a le droit de se montrer exigeante sur la qualité, et elle en use, car les prétendants sont nombreux, et elle peut se permettre de répondre avec hauteur à tel d'entre eux qu'il faut mériter ses grâces et non les acheter « par des présents » ³.

Enfin, si elle prend des airs de suzeraine protectrice vis-à-vis des Écoles et Académies qui se fondent en province ⁴, son éclat royal rayonne bien au delà des frontières, à Berlin, à Dresde, à Vienne, en

1. Diderot, *Lettre à Falconet et à M^{lle} Collot* (mai 1768). Il cite en exemple le rare cas de M^{me} Therbouche-Leicienska, de Berlin, reçue le 28 février 1767, après s'être courageusement « mise au-dessus de tous préjugés » en étudiant l'homme nu. — Voy. aussi les *Plaintes de M. Badigeon*..., Paris, 1771. — Cf. *Lettre de d'Angiviller à Pierre*, 6 avril 1775.

2. *Le Triumvirat des Arts*, 1783.

3. *Lettre de Cochin à Marigny*, 14 janvier 1769, à propos de la demande de M. de Pisani, maître ordinaire des requêtes à la Cour des Comptes, qui avait exprimé le désir d'être nommé amateur honoraire, tout en offrant à l'Académie deux jolis tableaux (*Le Coriolan*, de La Fosse, et un Téniers.) Il est vrai que quelques années auparavant, en 1764, l'Académie avait payé « un tribut de reconnaissance » à M. de Jullienne, en nommant associé-libre « désigné », c'est-à-dire par anticipation et en surnombre, son neveu, M. de Montullé. Mais la situation de Montullé était absolument exceptionnelle et ce fut le seul cas où fléchit le Règlement concernant les Associés-Libres. (*Proc. Verb.* VII, 261.)

4. Voy. ci-dessous, pages 115 et suivantes.

Danemark, à Saint-Pétersbourg, en Angleterre, en Hollande, en Espagne, en Italie même, où l'on applique ses méthodes, où l'on recherche son « estime », son « amitié ¹ », son alliance ². L'Académie royale de Valence, en Espagne, lui offre un exemplaire de son « Livre d'Or ³ ». Les princes étrangers de passage à Paris l'honorent de leur visite en grand cérémonial, et elle consigne avec orgueil sur ses registres ces mémorables événements ⁴.

Dans ces conditions, on conçoit quelle horreur lui inspire la seule pensée qu'une vile communauté de marchands, d'artisans, et de « barbouilleurs », la Communauté des Maîtres-Peintres de Saint-Luc, ose entrer en rivalité avec elle et usurper le titre d'Académie royale. Un artiste digne de ce nom saurait-il avoir rien de commun avec un « ouvrier docteur » ? La Maîtrise cultive presque exclusivement les genres subalternes. Quelques efforts qu'elle fasse pour « singer » l'Académie, avec un « ridicule étalage d'officiers ⁵ », un recteur, un adjoint à recteur, des professeurs, des amateurs, une école et des salons, son personnel manque de prestance. Elle a beaucoup de peine à mettre en ligne, pour faire figure, trois ou quatre « Peintres d'Histoire », et ils attestent, par leur médiocrité, l'insuffisance du corps tout entier ⁶. La lutte contre la Communauté de Saint-Luc, qui prend un caractère particulièrement aigu après 1760, est une des formes par où se manifeste encore, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, le développement de cet esprit d'aristocratie artistique, dont se prévalent tous les Peintres d'Histoire ⁷. La commu-

1. A propos de l'Académie de Saint-Pétersbourg. (*Proc.-Verb.* VII, 312, 29 nov. 1765.)

2. L'Académie de Saint-Pétersbourg lui propose une place d'Associé-Libre honoraire, qui est attribuée d'abord à Boucher, puis à Pierre. [*Proc.-Verb.* VIII, 25 (28, nov. 1769) et 70.]

3. *Proc.-Verb.* VIII, 147.

4. 8 nov. 1768, visite du roi de Danemark ; 8 nov. 1770, visite du duc d'York ; au mois de février 1771, visite des princes de Suède (*Arch. Nat.* O¹ 1925 B⁹⁻¹⁰) ; 31 août 1771, visite du margrave de Bade-Dourlach et de sa famille. Madame la margrave assiste à « l'Assemblée du Jugement des Grands Prix » et l'Académie lui « fait la galanterie de l'inviter à donner sa voix... ».

5. *Lettre de Cochin à Marigny*, 15 déc. 1763.

6. En 1753, Duchesne ne trouve aucun Peintre d'Histoire à citer dans la Communauté de Saint-Luc. Il signale seulement des peintres de portraits, de fleurs, d'ornements et de « belles voitures ». (*Almanach des Beaux-Arts*, Paris, 1753, p. 82). En 1756, le rédacteur du *Journal Encyclopédique*, rendant compte du Salon de la Communauté, cite, comme « Peintres d'Histoire », Clermont, Hutin, Bonnet-Danval, pour déplorer la médiocrité de leurs productions. Bachaumont n'est pas moins sévère en 1762 : « Toute la partie historique est détestable », écrit-il à propos du Salon de Saint-Luc.

7. A ce sujet, l'Académie française apporte à sa voisine « de Peinture et Sculpture », le plus précieux témoignage. Pour la première fois, en 1762, elle marque, dans la nouvelle édition de son Dictionnaire, toute la différence qui sépare l'artiste de l'artisan, l'artiste étant « celui qui travaille dans un art où le génie et la main doivent concourir ».

nauté, constituée, comme dit Cochin¹, « dans les temps de barbarie », est une invention de l'esprit gothique, et elle en porte la tare originelle. Combattre la communauté, ce n'était pas seulement protéger les privilèges de la Compagnie contre une corporation tracassière et usurpatrice, c'était, au point de vue artistique, soutenir les droits du grand goût, de la noblesse, de l'idéal.

Marigny, dès son arrivée à la Direction générale des Bâtiments, avait déclaré à Lépicié, en parlant de l'Académie : « Je ne veux pas qu'on porte la plus légère atteinte à ses privilèges². » Il tiendra parole, aidé de Cochin, qui, toujours prêt à relever le gant, aura « l'œil au guet » et observera attentivement les moindres mouvements de la Maîtrise, « pour arrêter ses démarches si ridiculement ambitieuses³ ». Cochin est véritablement l'âme de la résistance, il s'entête et il s'enthousiasme, il remonte le courage de Marigny, il l'entraîne à la bataille : « J'augure de la bonté de la cause et de la fermeté qu'elle donne », s'écrie-t-il, « nous vaincrons⁴ ! » Et il s'emploie de son mieux, en effet, à organiser la victoire. Fort des intelligences que sa diplomatie lui procure au Parlement⁵ et ailleurs, il entame des négociations, il conduit la procédure, il rédige des remontrances, il réclame, il proteste⁶. Peut-être, si Marigny eût écouté toutes les suggestions de Cochin, soutenu par

1. *Lettre de Cochin à Marigny*, 18 juillet 1766.

2. *Lettre de Vandières à Lépicié*, 25 juillet 1752.

3. *Lettre de Cochin à Marigny*, 15 déc. 1763.

4. *Lettre de Cochin à Marigny*, 22 nov. 1764.

5. C'est Cochin, qui, à la mort de l'abbé Gougenot, en 1767, fait élire Associé-Libre, à sa place, l'abbé Pommyer, conseiller de la Grand'Chambre, ami extrêmement précieux pour la Compagnie.

6. Voici, à titre documentaire, un résumé des luttes soutenues par l'Académie contre la Communauté, sous la Direction de Marigny :

a) 24 avril 1759, saisie est faite par les Maîtres sur Pajou, agréé. L'Académie prend « le fait et cause » de Pajou (*Proc.-Verb.* VII, 88, 28 avril 1759; VII, 93). Le 7 juillet 1759, mainlevée de cette saisie est donnée par les Maîtres-Peintres (*Proc.-Verb.* VII, 96). — A la suite de cet incident, l'Académie, d'accord avec Marigny, le 31 juillet 1759, adressa au Roi un *Mémoire*, accompagné d'un *Projet d'arrêt* rendu en Conseil d'État, faisant « défense à toutes personnes, notamment à la Communauté des Maîtres-Peintres..., de troubler ni inquiéter en quelque manière que ce soit, tant ceux, qui sont agréés et reçus de ladite Académie que, pendant l'espace de deux ans, ceux qui, arrivant d'Italie, se disposeront, par leurs travaux, à se présenter à ladite Académie royale. » (*Arch. Nat.* O¹ 1925 B⁶.) Cet arrêt ne fut jamais signé du Roi.

b) 1761-63. La C^{ie} des Maîtres perd son procès devant le Châtelet dans l'affaire Pourvoyeur. (*Lettres de Marigny à Cochin*, 27 juil 1761, 2 déc. 1761; *de Cochin à Marigny*, 21 août 1763; *NAAF.* 1873, 12-47.)

c) Incident de l'annonce de la Communauté, laquelle prétend « se faire inscrire dans l'*Almanach Royal* sur le même rang que les Académies royales » (*NAAF.* XIX, 290). — Protestation de Cochin auprès du marquis de Voyer d'Argenson, protecteur de l'Académie de Saint-

quelques gens de lettres comme l'abbé Laugier¹, l'Académie en eût-elle fini plus promptement avec la Communauté exécrationnelle. Mais nous connaissons son esprit libéral. S'il lutte pied à pied contre la Maîtrise, il se borne à la défensive, il ne médite contre l'importune rivale aucun projet d'extermination. Même, il la laisse tranquillement ouvrir, à partir de 1751, une série d'expositions publiques². Il est vrai que c'était peut-être le plus sûr moyen de la ruiner dans l'estime des contemporains, en faisant éclater aux yeux de tous, avec l'impuissance des Maîtres-Peintres à traiter convenablement le grand genre de l'Histoire, la haute supériorité de l'Académie royale.

Luc (*Arch. Nat.* O¹ 1925 B⁷, 3 oct. 1763). Réponse du marquis d'Argenson. *Correspondance de Cochin et de Marigny*. (4, 8, 10 oct., 15 déc. 1763.) Cochin nous apprend qu'il avait suggéré au marquis d'Argenson « d'établir une sorte d'affiliation, mais avec subordination entre les Maîtres et l'Académie royale, telle à peu près que celle que nous avons avec les Académies de province ».

d) 1764 1765. A la suite d'un procès intenté par la Maîtrise à l'Académie royale, qui le gagne, Cochin fait paraître deux Estampes allégoriques, dont les dessins originaux sont dédiés à l'avocat général Séguier : « La Justice protège les Arts » et « La Justice fait prendre la plume, la Raison dicte ».

e) 1766. Affaire Lescalier, peintre non agréé, saisi par la Maîtrise. Cochin dénonce encore, à cette occasion, la « tyrannie » des Maîtres. (*Lettre de Cochin à Marigny*, 18 juil. 1766.)

f) En 1764, à l'instigation du marquis de Paulmy, quelques artistes de la Maîtrise tentent de se grouper sous le titre d'Académie « royale ». Protestation de Cochin contre cette nouvelle usurpation de la C⁶ de Saint-Luc, « rebut des talents médiocres ». (*Lettres de Cochin à Marigny*, 22 nov. 1764, 18 oct. 1766, 1^{er} avril 1767.) Le 9 avril 1767, Marigny écrit à M. de Saint-Florentin pour le dissuader d'accorder l'arrêt de Règlement, qui était déjà prêt, et qui conférerait à ce nouveau groupe le titre d'Académie royale (*Arch. Nat.* O¹ 1925 B⁹). La Maîtrise revient à la charge en 1769 (*Proc.-Verb.* VIII, 17). Un arrêt du Parlement, en date du 7 sept. 1770, interdit définitivement à la Communauté de prendre le titre d'Académie royale (*Proc.-Verb.* VIII, 56). Cf. *Lettres de Pierre à Marigny*, 26 oct., 7 et 10 nov. 1770.)

1. Laugier, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture...* (1771), p. 250 : « Il serait à désirer qu'on fit disparaître tout ce qui donne (à la Peinture) un air et un caractère de métier... Liberté entière de manier le pinceau à quiconque en a le goût et la volonté... Laissons aux barbouilleurs de carrosses et de lambris, qui osent se dire peintres, les idées de Maîtrise et de droit de boutique obtenu à prix d'argent... »

2. Le premier Salon de la Communauté de Saint-Luc, celui de 1751, était « ordonné par M. le marquis de Voyer, maréchal des camps et armées du Roi... honoraire Associé-Libre de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture, vice-protecteur de l'Académie de Saint-Luc ». Cette exposition s'ouvrit le 20 février dans une des salles des Grands-Augustins. Elle ne fut pas sans porter ombrage à quelques-uns des amis de l'Académie royale. Dans un manuscrit de l'époque, l'Académie de Saint-Luc est traitée d'« essaim de peintres et de sculpteurs »..., qui « ose lever une tête altière pour percer et se montrer au grand jour ». (DEL. 1399.) — Six autres expositions eurent lieu, en 1752, 1753 et 1756 (dans la Cour de l'Arsenal du Grand-Maitre), 1762 et 1764 (Hôtel d'Aligre, rue Saint-Honoré), 1774 (Hôtel Jabach, rue Neuve Saint-Merry). [Voy. COL. DELOYNES, tome LI et les sept *Livrets des Expositions de l'Académie de Saint-Luc*, réimprimés d'abord dans la *RUA*. XIV, XV, XVI, et, ensuite, en fac-similé, par M. Jules Guiffrey, avec une notice bibliographique et une table, Paris, 1872, in 12.] Cf. Jules Guiffrey, *Les Expositions de l'Académie de Saint-Luc et leurs critiques (1751-1774)* [*Bul. de la Soc. de l'Hist. de l'Art français*, 1910, p. 77-124].

PLANCHE V

DOYEN

Mort de Virginie (1758).

Dessin à la plume lavé de bistre.
Musée du Louvre, portefeuilles, n° 26.238.

COCHIN (C.-N.)

Lycurgue blessé dans une sédition (1760).

Dessin à la sanguine ; morceau de réception de l'auteur.
Musée du Louvre.



CHAPITRE III

LA DIRECTION DU COMTE D'ANGIVILLER (1774-1791).

I. — D'Angiviller, son tempérament, ses idées et ses collaborateurs.

LA retraite du marquis de Marigny, à la fin de juillet 1773, rendait vacante la place de Directeur général des Bâtiments. L'abbé Terray se déclara prêt à cumuler cette charge avec celle de Contrôleur général des Finances, et il l'occupa effectivement jusqu'à sa chute, survenue en mai 1774 : son rôle s'était borné à expédier les affaires urgentes. Louis XVI le remplaça à la Direction des Bâtiments par le comte de La Billarderie d'Angiviller (1730(?)-1810). L'encyclopédiste Marmontel nous a laissé de celui-ci et de sa maîtresse, M^{me} de Marchais, « jeune fée, la plus spirituelle et la plus aimable des femmes », qu'il devait épouser en 1781, des portraits infiniment flatteurs, où le nouveau Directeur apparaît comme un « jeune homme d'un grand caractère », doué de « tout ce qui rend aimable et de tout ce qui peut rendre heureux, une belle figure, un esprit cultivé, le goût des Lettres et des Arts, une âme élevée, un cœur pur, l'estime du Roi, la confiance et la faveur intime de M. le Dauphin, et, à la Cour, une renommée et une considération rarement acquises à son âge '... ». Mais cet éloge est suspect, venant d'un ami. L'impression de Mairobert, moins avantageuse, est peut-être plus juste. Dès 1775, il note le carac-

1. *Mémoires* de Marmontel, éd. Tourneux, II, 22 et suiv. La liaison du comte d'Angiviller avec Marmontel remonte à l'époque où ce dernier occupait l'emploi de secrétaire des Bâtiments, à Versailles (1753-1758). D'Angiviller fut lui-même attaché à l'éducation des Enfants de France. Sur d'Angiviller et sa femme, consulter les articles de la *Bibliographie Universelle*, de Michaud, et l'ouvrage de M. André de Maricourt, *Madame d'Angiviller*, 1911. — Pour la date de naissance du comte, nous n'avons retrouvé qu'une note manuscrite qui nous a été obligeamment communiquée au secrétariat de l'Académie des Sciences, dont il fut membre, et qui donne cette simple indication : « Né en Picardie en 1730 (?) ».

tère austère et puritain du nouveau Directeur général, « personnage sec, froid, nullement plaisant ¹ ».

Le jugement des artistes est plus sévère encore. Ils reprochent surtout à d'Angiviller de s'entourer d'intrigants, d'avoir en Pierre une confiance excessive, de commettre inconsciemment de véritables injustices. « M. d'Angiviller aime assez les actes d'autorité », écrit Cochin à Descamps, au mois de novembre 1780, « sans considérer que cela pourrait le faire passer pour un despote, voire même pour un tyran ². » Le statuaire P.-L. Deseine, un des plus fermes champions de l'ancien régime, écrira plus tard à son tour : « M. d'Angiviller lui-même, quoiqu'un très honnête homme, n'a-t-il pas fait, par apathie, ce que Le Brun a fait par orgueil? M. d'Angiviller a-t-il cherché à connaître les artistes académiciens? Leur a-t-il donné près de lui un libre accès? A-t-il cherché à les étudier pour les bien connaître? Non. Il s'en est rapporté sur cela à ceux dont il s'était indiscrètement environné, et qui l'ont trompé sur le compte des artistes les plus estimables; il a tout cru, parce que cela lui a paru plus commode que de voir quelquefois par lui-même. Son épouse, femme très respectable, mais qui prétendait à l'esprit, s'était en quelque sorte emparée du gouvernement de son mari pour favoriser ceux qu'elle affectionnait et leur faire obtenir des grâces souvent aux dépens de la justice; et l'on peut dire avec vérité que, sans l'Académie toujours là pour s'opposer à un très grand nombre d'injustices, M. d'Angiviller en aurait commis bien davantage, sans pour cela qu'on ait pu l'accuser de vouloir le mal... Le Directeur était obsédé par des intrigants, qui voulaient tout pour eux et leurs amis ³. »

Quels étaient ces intrigants auxquels fait allusion Deseine? Nous en connaissons au moins un, J.-B.-M. Pierre (1713-1789), Premier Peintre et Directeur de l'Académie depuis 1770. Celui-ci ne tarda pas à prendre sur le comte une influence au moins égale à celle que Cochin exerçait sur Marigny et Ch. Coypel sur Tournehem.

Il partage d'ailleurs avec son chef l'antipathie des artistes, qui « lui reprochaient », dit Mairobert, « beaucoup de morgue et d'importun

1. Bachaumont (et Mairobert), *Lettres sur les Peintures* (1775), 193.

2. *Lettres de Cochin à Descamps*, publ. par A. Decorde, Rouen, 1868.

3. Deseine, *Notices historiques sur les Anciennes Académies royales de Peinture et Sculpture*, Paris, 1814, p. 81-82.

On sait bien que la comtesse a protégé tout particulièrement Doyen, et que son mari a favorisé Aubry et Durameau. Mais ces deux ou trois cas peuvent-ils justifier l'indignation de Deseine? (Sur Doyen, voy. Stein, *R. Soc. B.-A. Dép.* 1888, 243; sur Aubry (Étienne), *Journal de Paris*, 28 sept. 1781; sur Durameau, *Lettres de d'Angiviller à Pierre*, 27 juin 1775.)

tance¹ ». Entre amis, Joseph Vernet le traite franchement de « bûche pétrifiée² », et M^{me} Vigée-Lebrun de « peintre fort médiocre³ ». Jouissant d'une grosse fortune, reçu dans la haute société aristocratique, anobli lui-même et oncle par alliance du vicomte de Vergennes⁴, le fils aîné du ministre, Pierre se conduit à l'égard de ses collègues, moins en confrère qu'en mécène, jouant au grand seigneur, les invitant à sa table pour les éblouir de son faste et les mieux tenir dans sa main⁵. Il révèle admirablement le fond de son caractère, quand il parle de « proscrire la vile populace qui a inondé les écoles », et propose à d'Angiviller la création d'une petite École royale dans laquelle les deux premières conditions pour être admis seraient de n'être pas fils de laquais et de ne présenter aucune espèce de difformité physique⁶.

Diderot n'est pas long à le prendre en grippe. Au *Salon de 1763*, il l'interpelle en ces termes : « Monsieur Pierre, Chevalier de l'Ordre du Roi, Premier Peintre de Monseigneur le duc d'Orléans et professeur de l'Académie de Peinture, vous ne savez plus ce que vous faites... », et un peu plus loin : « Depuis une douzaine d'années, il (Pierre) a toujours été en dégénéral et sa morgue s'est accrue à mesure que son talent s'est perdu ; c'est aujourd'hui le plus vain et le plus plat de nos artistes. » En 1767, il s'indigne vivement que « Monsieur le Chevalier Pierre » se soit « déchainé » contre le *Miracle des Ardents* de Doyen ; « il y a », songe-t-il, « des hommes d'une jalousie bien impudente et bien basse ».

Les façons autoritaires et hautaines du personnage se manifestent en toute circonstance, et ceux de ses collègues, qui n'ont pas l'heur de lui plaire, en éprouvent cruellement les effets. Lorsque, par exemple, en 1776, Cochin est élu conseiller⁷, Pierre, sans égard pour les ser-

1. *RUA*. XIX, 187.

2. *Lettre de Joseph Vernet à Desfriches*, 29 mars 1787, publ. par J. Loiseleur dans l'*Art*, 1877, I, 147. Alexandre Lenoir dit presque la même chose, sous une forme plus polie, quand il affirme que Pierre « n'avait d'autre titre dans les Arts que sa qualité de Premier Peintre du Roi ». (*Le Musée des Monuments Français*, Paris, 1810, p. 9 et 202.)

3. Vigée-Lebrun (M^{me}), *Souvenirs*, éd. 1835, I, 84.

4. En 1782, Pierre marie sa nièce, « riche de 60.000 livres de rentes », au vicomte de Vergennes. Ce fut un « somptueux mariage ». (Voy. *Lettre de Dandré-Bardon à l'Acad. de Marseille*, 9 janvier 1783, dans Parrocel, *Hist. doc. de l'Acad. de Marseille*, I, 311.)

5. [Saint-Yves], *Observations sur les Arts...*, 1748, et *Lett. de Cochin à Descamps*, 3 déc. 1780.

6. Courajod, *L'Ecole roy. des Élèves Protégés*, 138 et suiv. La petite école en question fut ouverte en 1777 à douze élèves de dix à quinze ans.

7. *Proc.-Verb.* VIII, 249. Le rôle de Cochin s'efface beaucoup à partir du jour où Pierre est nommé Premier Peintre (1770). N'ayant plus à s'occuper du « Détail des Arts » dont Pierre est désormais chargé, il conserve seulement les fonctions modestes de Secrétaire de l'Académie.

vices rendus, s'oppose « despotiquement », malgré l'intervention de l'excellent Chardin « plaidant la cause de l'honnêteté », à ce qu'on lui tînt compte de ses vingt années de secrétariat, et il lui fait prendre rang, comme étant le moins ancien, « à la queue des officiers » ! Puis, comme Chardin insiste, il se retourne violemment contre lui, accuse le brave homme de « cabaler », lui reproche avec rudesse de ne « soulever ce lièvre-là qu'en raison de ce que Cochin lui a fait obtenir une pension du Roi ». Et le bon vieux Chardin, tout meurtri et humilié, n'a plus que la ressource d'adresser au Directeur général une fière et touchante protestation, car « il est dût », pense-t-il, « de molester un vieillard à qui le Roi a accordé les Invalides ! » Au reste, Pierre, qui faisait pendre sans pitié un de ses élèves convaincu de larcin², se soucie bien peu de passer pour un homme cruel. Non seulement, il ne se sent point tenu d'user de ménagements envers des collègues qui affichent une certaine indépendance, mais il fait bon marché de la dignité des autres. Une corvée l'ennuie-t-elle, il s'en décharge élégamment sur quelqu'un de ses collaborateurs. Il écrit un jour à d'Angiviller, cette phrase typique, où se peint toute la beauté de son âme : « M. Valade a dû ou doit avoir l'honneur de vous annoncer deux Rottenhammer. Ma répugnance à me rendre chez un homme taré m'a engagé à prier le sieur Robert (Hubert) de les aller voir. Ce qu'il a fait³... »

S'il vient en aide à quelque artiste qui n'est pas de ses élèves, comme Bellengé, c'est pour lui rappeler, à l'occasion, tout le prix de son amitié⁴. Malheur à qui ne lui rend point foi et hommage ! Ce ne sont pas seulement Cochin et Chardin, mais Doyen, Joseph Vernet, Robin, Brenet, Volaire, M^{me} Vigée-Lebrun, qui l'ont appris à leurs dépens⁵. Il entretient une petite cour autour de lui. Tout « médiocre »

A partir de 1774, son autorité ne fait que décroître. Il n'est point *persona grata* auprès du nouveau Directeur général et Pierre n'est pas d'humeur à lui déléguer sa responsabilité. Antoine Renou, qui l'assiste en qualité de Secrétaire-adjoint à partir de 1776, ne paraît pas avoir eu davantage d'influence sur Pierre et d'Angiviller.

1. *Lettre de Chardin à d'Angiviller*, 21 mars 1777, publiée par M. Marc Furcy-Raynaud, Paris, 1904. D'Angiviller répondit à Chardin, le 2 avril 1777, en rendant hommage à ses talents et à son bon cœur, mais donnant raison tout de même à Pierre, qui n'avait fait qu'appliquer à la lettre les Statuts.

2. *Lettre de Cochin à Descamps*, 12 juillet 1786.

3. *Lettre de Pierre à d'Angiviller*, 31 mars 1787 (*Arch. Nat.* O⁴ 1925 B¹⁵).

4. *NAAF*. 1880-81, p. 252.

5. Pierre s'oppose vivement à la réception de M^{me} Vigée-Lebrun, qui était soutenue par Joseph Vernet (*Souvenirs de M^{me} Vigée-Lebrun*, I, 84). — Robin, chargé de peindre le plafond du théâtre de Bordeaux, supplie son protecteur, M. Du Pré de Saint-Maur, intendant de

peintre qu'on le dise, il a des élèves¹, car c'est un titre sérieux d'avoir été son élève. S'il a poursuivi pendant plus de vingt-cinq ans d'une haine inexpiable l'École royale des Élèves Protégés, gouvernée successivement par Dumont le Romain, Carle et L.-M. Van Loo, c'est vraisemblablement qu'il voyait dans cette institution un grand atelier rival du sien et d'autant plus redoutable qu'il jouissait d'une certaine autonomie. Dans les *Dialogues sur la peinture*, de « Tartouillis », Milord s'écrie : « C'est une plaie de l'Égypte que cette école (l'atelier) de M. Pierre ! », et il cite les principaux élèves du Premier Peintre : Durameau, Taraval, Jollain, Beaufort, J.-B. Restout, N.-B. Lépicié. L'auteur de cette diatribe n'est pas éloigné de prêcher la guerre sainte contre Pierre. Il ne suffit plus, estime-t-il, de le toucher « en passant, par quelques traits légers, avec une épigramme ou deux ». C'est « un combat à mort » qu'il faut livrer contre lui. Et il indique le point à viser : on l'attaquera « nommément, en qualité de Premier Peintre, comme un des fondateurs de la nouvelle École, le prototype du barbouillage régnant et le patron du tartouillis et de la brosse² ! »

Avec tous ses défauts, Pierre a su, en parfait courtisan, gagner la confiance du Roi et surtout celle du Directeur général. Sous Louis XV et Marigny, son prestige était demeuré relativement modeste. De 1748 à 1770, il avait pourtant reçu les titres de Professeur à l'Académie³, de Premier Peintre du duc d'Orléans⁴, de Surinspecteur des Gobelins⁵, de Chevalier de l'Ordre de Saint-Michel⁶. Mais tant que vivent Jean Restout, Carle Van Loo et Boucher, sa personnalité passe au second plan. A la mort de Boucher (1770), il se trouve enfin, avec Dumont le Romain, qui est bien vieux et dont la santé chancelle, un des plus anciens officiers, et, à défaut d'autre, sa candidature aux places vacantes de Directeur de l'Académie et de Premier Peintre du Roi s'impose d'elle-même. Sous Louis XVI, il atteint à l'apogée de sa puissance. D'Angiviller lui attribue, à titre de Premier Peintre, et comme un butin de guerre, la jouis-

Guyenne, d'intervenir auprès de Pierre, qu'il sait entouré d'« envieux » prêts à le desservir (Ch. Marionneau, *R. Soc. B.-A. Dép.* 1893, 555). — Pierre dissuade absolument d'Angiviller d'aider le peintre Volaire, protégé du baron de Breteuil (*NAAF.* 1890, 273).

1. Voy. la *Liste alphabétique de MM. les Élèves de l'Académie*, de 1758 à 1776 (École Nat. des Beaux-Arts de Paris, *manuscrit*, n° 94).

2. *Dialogues sur la peinture*, seconde édition, enrichie de notes, Paris, Tartouillis (1773).

3. En 1748.

4. En 1752.

5. Voy. le « Livre de Prêt » des Modèles de la Manufacture des Gobelins, année 1755 (*NAAF.* 1882, 245).

6. En 1762.

sance de l'ancien Hôtel des Élèves Protégés, qui venait justement d'être évacué sous la pression de Pierre lui-même¹. Quelque temps après, il amène le Roi à lui conférer, « par une disposition particulière et motivée sur ses services », la Direction perpétuelle de l'Académie². Enfin, en 1783, il le fait nommer Conservateur en chef du futur « Muséum ». Certes, un Directeur des Bâtiments actif, désireux de voir régner dans son département le « bon ordre » et la « discipline », ne pouvait déposer son autorité en des mains plus sûres. Pierre fit preuve, en effet, de réelles qualités d'administrateur, de méthode³, de fermeté, de décision. Une fois pourtant, il parut se trouver en désaccord avec son chef hiérarchique, ce fut lorsque, — seul avec un autre de ses collègues, — il refusa d'approuver la disposition de l'article VII des statuts de 1777, qui soumettait à la confirmation du Roi l'élection des Professeurs⁴.

Pour être juste envers lui, il faut reconnaître que Pierre, si exigeant et si absolu qu'il soit en matière purement administrative, est relativement large et libéral sur le terrain artistique, où il se rend compte qu'il lui est impossible de jouer décemment au « dictateur ». Il ne veut même pas tenir le rôle de « donneur d'idées » ! Ce Le Brun manqué doute de ses forces et de ses droits, il a des scrupules qui l'honorent, il lui en coûterait, à l'entendre, de « gêner » l'inspiration des artistes, il se pique de faire crédit à leur « génie », de développer leur initiative. Il est fier, par exemple, de leur abandonner celle de ses prérogatives qui consistait à choisir et à dicter aux agréés le sujet de leur morceau de réception. Et dans la préparation et la distribution des commandes, s'il ne pousse pas aussi loin l'esprit de sacrifice, il conseille du moins à d'Angiviller de ne pas imposer d'emblée aux jeunes peintres les sujets à traiter, mais de faire, autant que possible, appel à leur propre imagination et à leurs lectures⁵. Personnellement, c'est ainsi qu'il en use avec les artistes : il a soin de consulter leurs préférences et de provoquer leurs propositions, avant de rédiger les listes de « Sujets susceptibles d'être exécutés », que ses fonctions l'obligent à soumettre, tous les ans, à l'approbation du Directeur général⁶.

1. *Lettre de d'Angiviller à Pierre*, 26 nov. 1775.

2. *Arch. Nat.* O¹ 1073² (12 janvier 1778). D'Angiviller fait ressortir les qualités d'administrateur de Pierre, qui a rétabli le « bon ordre », la « discipline », etc.

3. Par exemple, Pierre fut le premier à demander, en 1783, que fut dressé le « Catalogue des Tableaux des Gobelins » (*Arch. Nat.* O¹ 1925 B¹³).

4. *Lettre de d'Angiviller à Vien*, 18 février 1790.

5. *Lettres de Pierre à d'Angiviller*, 8 nov. 1783 — 8 mai 1785 (*Arch. Nat.* O¹ 1925 B¹⁴).

6. Voy., par exemple, les « *Propositions de plusieurs sujets susceptibles d'être exécutés* ».

Aussi, en raison même de ses défauts et de ses qualités, n'a-t-il peut-être pas exercé sur les Peintres et la Peinture d'Histoire de son temps une influence directe aussi considérable qu'on se le figurerait.

Au fond, il n'avait guère, sur les arts, d'autres idées que celles de Vien et en définitive, ce dernier est, probablement, l'homme qui a possédé le plus d'ascendant sur l'esprit de d'Angiviller ¹.

Ils se connaissent de longue date. Ils se sont trouvés souvent côte à côte à la table d'une vieille amie commune, M^{me} Geoffrin. Vien, ce « patriarche » de l'École française, à qui d'Angiviller fait attribuer le poste de Directeur de l'Académie de Rome et le Cordon de Saint-Michel, et qui, aux heures de découragement, recueillera ses confidences, Vien personnifie à ses yeux l'austérité, le bon sens et la juste discipline. Par sa froideur réfléchie, il a efficacement combattu la « petite manière » de Watteau et de Boucher, ces demi-dieux d'un autre règne, il a doucement et sagement conduit la réaction désirée, il a essayé de tendre le style de l'Histoire, qui doit être « noble et sévère », il a orienté la jeunesse du côté de l'antique. Il fait réellement figure de chef d'École.

En lui, le comte d'Angiviller a une confiance absolue. La suprême habileté, quand on remplit le rôle assez difficile d'inspirateur et de conseiller des puissants, consiste à leur laisser croire qu'ils réalisent leurs propres desseins, tandis qu'ils accomplissent ceux qu'on leur a suggérés. Ce rôle, Vien le jouait à merveille auprès du Directeur général. A l'entendre, c'est presque à d'Angiviller seul que revient le mérite d'avoir remis en honneur l'Histoire, « qui était la partie négligée et j'ose dire abandonnée, quoiqu'elle soit le plus solide fondement de la peinture ² ». Dans son désir de flatter la vanité de d'Angiviller, il ignore le passé, il méconnaît volontairement les efforts très réels de Tournehem et de Marigny, qui ne sont plus au pouvoir, il réduit à rien l'influence de son propre

pendant les années 1780 et 1781 », présentées par Pierre, le 7 sept. 1779 (Arch. Nat. O⁴ 1925 B¹¹ et B¹²).

En 1784, Berthélemy propose de traiter la *Mort du duc de La Force* ou *Manlius condamnant son fils à mort*; Brenet, le *Courage du grand prêtre L. Metellus*, la *Piété des Dames Romaines*, etc.; Ménageot, *Cléopâtre au tombeau de Marc-Antoine*, le *Serment de Brutus et de Collatinus sur le corps de Lucrèce*; David, *Horace condamné à mort*, le *Serment des Horaces*. Voy. la *Liste des différents sujets proposés par M^M. les Artistes pour être exécutés au Salon prochain de 1785* (Arch. Nat. O⁴ 1925 B¹⁴). Ces artistes étaient Vien, Lagrenée l'ainé, et le jeune, Charles Amédée Van Loo, Callet, Ménageot, Vincent, Brenet, David, Renaud (Regnault), Peyron, Durameau, Suvée, Berthélemy, Renou, Taraval.

1. D'Angiviller eut pour secrétaire particulier l'adaptateur de Shakespeare, Ducis, mais il est difficile de dire quelle fut, en matière artistique, l'action personnelle de ce dernier.

2. *Lettre de Vien à d'Angiviller*, 8 déc. 1779 (Cor. Dir. XIII, 477).

apostolat. Sous prétexte de lui transmettre les compliments de Seroux d'Agincourt, il fait un éloge attendri de son chef, qui vient justement de lui envoyer une commande de deux tableaux : « Oui, Monsieur, nous avons besoin de vous. Vous êtes le père des Arts et le bienfaiteur des artistes. M. Pierre et moi avons prêché depuis longtemps une doctrine qu'à peine était-elle écoutée (*sic*), et ceux des jeunes gens qui étaient faits pour en profiter étaient entraînés par le torrent des jeunes artistes qui ne s'occupaient qu'à suivre le penchant qu'ils avaient pour les choses frivoles, bien plus faciles à faire que les études sérieuses du vrai beau, qui est le but où le Peintre d'Histoire doit désirer d'arriver... » On sent que Vien est intéressé à se ménager l'amitié de Pierre, en exagérant l'importance de celui-ci, jusqu'à lui attribuer une « doctrine », et à partager avec lui le mérite de l'avoir fait prévaloir.

II. — Achèvement et épanouissement de l'œuvre entreprise par Marigny.

A) Mesures individuelles destinées à soutenir et à développer la Peinture d'Histoire.

§ 1^{er}. — Les Commandes Royales.

L'avènement de Louis XVI, en 1774, l'entrée au ministère de Turgot¹, puis de Necker, ainsi que la nomination du comte d'Angiviller à la Direction générale des Bâtiments, allaient améliorer sensiblement la condition matérielle des artistes.

D'Angiviller arrive à un moment très favorable. Les circonstances politiques, l'esprit public de plus en plus porté vers l'histoire et la morale, les tendances mêmes de l'art académique, tout lui facilite la tâche. Le nouveau Directeur des Bâtiments qui, selon l'observation d'un contemporain, cherche à « s'élever en petit ministre ² », saura, aux conseils du Roi, donner de l'importance à sa fonction, plaider la cause des Arts en général, et obtenir tout de suite un relèvement sensible des crédits affectés aux commandes et aux achats officiels. Les Peintres d'Histoire, qui personnifient à ses yeux l'École française, auront en lui mieux qu'un

1. Dès le 24 septembre 1774, l'Académie, sur la proposition de d'Angiviller, nomma Turgot, « par acclamation, sans tirer au scrutin », à la place vacante d'Associé-Libre. (*Proc.-Verb.* VIII, 162.)

2. Bachaumont (continueur de), *Mém. Secrets*, 15 oct. 1777.

ami sympathique : un partisan passionné, car, si d'Angiviller est ambitieux, il est aussi homme d'action. Entreprenant, résolu, il mettra une volonté tenace et méthodique à la réalisation des idées qui sont, ou qu'il a fait siennes, et qui, toutes, tendent à l'exaltation du grand genre.

Les quinze ou seize années de sa Direction sont, pour le XVIII^e siècle, l'époque où les Peintres d'Histoire ont reçu du pouvoir royal le maximum d'encouragements et d'appuis¹. De 1776 à 1790, le total des sommes affectées aux commandes de tableaux atteint 590.454 livres, soit une moyenne de 39.000 livres par exercice, contre 23.000 sous Marigny et 33.000 sous Tournem. Et non seulement les fonds sont plus abondants et plus largement distribués, mais l'on ne voit plus, comme autrefois, les artistes attendre dix ou douze ans le règlement de leurs mémoires : tous les parfaits paiements ont lieu dans les deux années qui suivent la livraison du tableau. Mais ce qui constitue le principal intérêt de ces commandes, c'est l'esprit dans lequel elles sont faites. En elles s'affirme la grande pensée du nouveau Directeur des Bâtiments. Dès le 3 décembre 1774, étant venu présider en personne la séance de l'Académie, il annonce que l'intention du Roi, — et surtout la sienne, — est d'ordonner, tous les ans, un certain nombre de tableaux d'histoire et quelques statues de grands hommes français². Le mois suivant, il écrit à Pierre, — avec prière de la communiquer à l'Académie, — une longue lettre, une véritable profession de foi, où il confirme ses déclarations précédentes. Il constate avec amertume que, « depuis quelque temps, le genre noble et sévère de l'Histoire, celui qui principalement doit former

1. Ajoutons que, d'une façon générale, d'Angiviller, mieux partagé au point de vue budgétaire que la plupart de ses prédécesseurs, s'appliqua à établir et à maintenir dans son administration des principes rigoureux d'ordre, d'économie et de régularité qui lui font honneur. Il poussa les choses jusqu'au désintéressement. Il eut, notamment, la plus grande part à la réorganisation de la Direction générale des Bâtiments du Roi réalisée par l'Édit de septembre 1776. Les articles 10, 11 et 12 du Titre I restreignent et fixent le traitement annuel du Directeur général au chiffre de 46.000 livres. « Les six parties d'émoluments » qui lui étaient attribuées jusqu'à ce jour sous les titres de gages anciens, gages nouveaux, pension, gages de Fontainebleau, gages de Monceau, indemnité de droits d'entrée sur les tapisseries, sont supprimées et remplacées par « une attribution unique, plus conforme à la précision et à la netteté que nous voulons maintenir dans les états de nos dépenses ». Sont également supprimées, l'indemnité de logement au Directeur général (8.000 livres), et toutes allocations servies à ce dernier à raison de « 40 sols par chaque jour de notre résidence dans nos châteaux de Compiègne et de Fontainebleau ». (*Arch. Nat.* F¹⁷ 1065²⁷.)

A l'époque de la Révolution, le 7 novembre 1790, d'Angiviller, accusé par Charles de Lameth d'avoir dilapidé les fonds de l'État, fut, sur le rapport de Camus, l'objet d'un décret ordonnant la saisie de ses biens. Il émigra aussitôt en Russie et mourut en Allemagne en 1810.

2. *Proc.-Verb.* VIII, p. 169 (3 décembre 1774); *Ibid.*, p. 176 (4 janvier 1775).

et soutenir la réputation de notre École semble se négliger et s'affaiblir parmi nous ». Ce genre ayant besoin d'être « ranimé », le Roi, dit-il, est résolu à « faire exécuter chaque année quatre ou cinq tableaux dans le genre de l'Histoire ». Et tout imbu des théories chères aux Philosophes sur « la véritable destination » de l'art, qui est de combattre le vice et de prêcher la vertu, d'Angiviller appelle à son tour l'attention des artistes sur le choix des sujets. C'était, en somme, une résurrection du « projet de Choisy », mais généralisé, amplifié, rajeuni, car, à côté de l'Histoire ancienne, il plaçait l'Histoire de France, il prévoyait une série de tableaux retraçant « les actions et les faits honorables à la nation ».

Il se met aussitôt en mesure de réaliser ce programme. A titre d'indication, il commence par éliminer du Salon les petits tableaux « indécents et licencieux »¹, qui avaient pu tromper la vigilance du Jury, et il confie à son protégé Durameau une première commande de quatre modèles pour les Gobelins, qui devaient représenter des « traits célèbres et des actions nobles et vertueuses de notre histoire »². Il écrivait à ce propos à Pierre : « C'est d'après les entretiens que j'ai eus avec vous sur cette matière que vous m'avez envoyé la note de sept à huit sujets propres à la tenture projetée... Je joins ici quatre de ces sujets de tableaux que j'ai arrêtés, savoir :

« 1° La mort du connétable Du Guesclin; honneurs rendus à sa valeur et à ses vertus par la ville de Randon.

« 2° Le chevalier Bayard sauve l'honneur de sa prisonnière; il la remet à sa mère et la dote.

« 3° Le président Molé saisi par les factieux.

« 4° Mort de l'amiral de Coligny dans l'instant où les assassins, frappés de respect, reculent et tombent à genoux... »

Et d'Angiviller termine sur cette réflexion : « Jusqu'à présent, il semblait qu'on ignorait les ressources que notre histoire présentait pour la peinture². » Mais si, pour le fond, l'Histoire moderne offre, à ses yeux, de si grandes « ressources », il reconnaît qu'au point de vue de la forme, il convient, « pour maintenir », comme dit Pierre, « le grand style, de donner la préférence aux sujets de l'Histoire ancienne, quant au nombre³ ».

Après dix-huit mois de méditations personnelles et d'entretiens avec

1. Bachaumont (et son continuateur), *Lettres sur les Peintures*, 1775, p. 193.

2. *Lettre de d'Angiviller à Pierre*, 27 juin 1775.

3. *État arrêté* par Pierre le 20 mars 1776 (*Arch. Nat.* O¹ 1925 B¹¹).

PLANCHE VI

ROSLIN

La Convalescence de Louis XV

ou *Le Roi reçu à l'Hôtel de Ville après son retour de Metz.*

(Tableau peint en 1761.)

Ancienne collection de l'Hôtel de Ville de Paris; d'après la gravure de C.-N. Cochin.

SANÉ (J.-F.)

Mort de Socrate (1762).

D'après la gravure de Jacques Danzel.



le Premier Peintre, il élabore une commande comprenant huit tableaux, dont six d'Histoire ancienne et deux d'Histoire moderne, « propres à ranimer la vertu et les sentiments patriotiques ». La seule rédaction de l'état finalement approuvé est suggestive. On dirait une page détachée de quelque traité de morale pratique¹ :

« SUJETS DE L'HISTOIRE ANCIENNE »

DURAMEAU : *Trait de Piété Religieuse chez les Grecs*; « Cléobis et Biton, craignant que le retard des bœufs qui devaient traîner le chariot de leur mère (prêtresse) ne fit manquer l'heure du sacrifice, se mettent sous le joug et le tirent jusqu'à la porte du temple. »

LAGRENÉE LE JEUNE : *Trait de Piété Religieuse chez les Romains*; « Lucius Albinus, rencontrant les vestales à pied chargées de vases sacrés, fait descendre de son char sa femme et ses enfants et fait monter ces vestales. »

HALLÉ : *Trait de Désintéressement chez les Grecs*; « Cimon, fils de Miltiade, fait renverser les murs de ses possessions et invite le peuple à partager ses récoltes. »

BRENET : *Trait d'Encouragement au Travail chez les Romains*; « Cressinus se justifie devant l'édile d'une accusation de magie, en exposant ses instruments d'agriculture dans un bon état. »

LAGRENÉE L'AÎNÉ : *Trait de Désintéressement chez les Romains*; « Fabricius refuse les présents que les ambassadeurs de Pyrrhus avaient ordre de lui offrir. »

LÉPICIE : *Trait de Fermeté Héroïque chez les Romains*; « Porcia, instruite de la conspiration formée contre César, prouve à Brutus, son mari, le projet qu'elle a de ne pas lui survivre si cette conjuration lui devient funeste. »

« SUJETS DE L'HISTOIRE DE FRANCE »

BRENET : *Trait de Respect pour la Vertu*; « Honneurs rendus au connétable Du Guesclin par la ville de Randon. »

DURAMEAU : *Trait de Respect pour les Mœurs*; « Le chevalier Bayard remet sa prisonnière à sa mère et la dote. »

Cette « suite de vertus » parut au Salon de 1777.

1. Arch. Nat. O⁴ 1925 B¹⁴ (20 mars 1776), cf. *Lettre de d'Angiviller à Pierre*, 14 mars 1776.

La commande de 1778, pour le Salon de 1779, constitue, dans son ensemble, un éloge de la grandeur d'âme. Elle était ainsi arrêtée :

LAGRENÉE L'AINÉ : « Popilius, envoyé en ambassade à Antiochus Épi-
« phane, refuse la main de ce prince, lui présente le décret du Sénat et,
« le voyant indécis sur sa réponse, il trace un cercle avec sa canne, et
« l'exige, avant qu'Antiochus et lui sortent de ce cercle tracé. »

LÉPICIE : « Régulus sort de Rome pour se rendre à Carthage, malgré
« les larmes de sa famille et les regrets de ses concitoyens. »

BRENET : « Metellus, condamné à mort par Auguste, est sauvé par les
« prières de son fils, qui était l'un des juges nommés par Auguste. »

DURAMEAU : « Combat de Darès et d'Entelle, dans les Jeux funèbres
« donnés à l'anniversaire de la mort d'Anchise. » (Virgile, *Énéide*, V.)

VINCENT : « Le premier président Molé saisi par les factieux. »

LAGRENÉE LE JEUNE : « Le prêtre Fulvius suspendant l'exécution du
« supplice des rebelles de Capoue, Jubellius Taurea lui reproche sa
« cruauté et se tue, après avoir fait périr sa femme et ses enfants. »

BERTHÉLEMY : « L'action courageuse d'Eustache de Saint-Pierre. »

BEAUFORT : « Calanus, philosophe indien, se brûle en présence d'Ale-
« xandre et de son armée. »

RENOU : « Agrippine débarque à Brindes, portant l'urne de Germa-
« nicus, son époux, mort en Syrie. »

A partir de cette époque, et jusqu'en 1789, chaque commande, échelonnée sur deux années, comportera huit à dix tableaux d'Histoire ancienne ou moderne « dans le genre tragique », deux ou trois sujets « tirés de la Fable » et quelques allégories. Quant à l'Histoire religieuse, elle ne fournit guère, dans ce même laps de temps, qu'une série importante, celle des quatorze tableaux commandés, en 1775, pour la Chapelle de Fontainebleau ¹. Les sujets tirés de l'Histoire nationale et de la Fable sont destinés à servir de modèles aux Gobelins ² : Taraval, Belle, Lagrenée continuent la tenture des *Amours des Dieux*, Callet et Suvée exécutent les *Quatre Saisons*, Vincent, l'*Histoire de Henri IV*, en six pièces, etc.

Suffisamment rémunéré par le Roi, « le genre si peu lucratif de l'Histoire ³ » se relevait visiblement, les artistes commençaient à envi-

1. Engerand, *loc. cit.*, LXI et suiv. Cette suite fut exécutée par Durameau, Amédée Van Loo, Taraval, Lagrenée le jeune, Renou, Robin, Bardin et Jollain. — La plupart de ces tableaux furent exposés au Salon de 1781.

2. Fenaille, *État général...*, III, 198, 354, 365, 368.

3. *Lettre de d'Angiviller à Vien*, 18 février 1790. La sollicitude de d'Angiviller porte sur

sager l'avenir avec sécurité, l'entrain et l'émulation renaissaient dans leurs ateliers.

§ 2. — Avantages particuliers accordés exclusivement ou de préférence aux Peintres d'Histoire.

Ces avantages consistaient surtout, nous l'avons vu, en pensions, places, ateliers, logements et Lettres de noblesse.

D'Angiviller ne semble pas avoir été un bien chaud partisan du système des pensions. Il préfère donner du travail aux artistes. Sous son directorat, on ne trouve guère à citer, parmi les Peintres d'Histoire, comme nouveaux titulaires de pensions royales, que Brenet ¹ inscrit, en 1779, pour 600 livres (qui seront portées à 800 en 1785), et Beaufort, qui émarge pour 500 livres à partir de 1783. Quant aux anciens, il leur arrive d'être oubliés. Noël Hallé, par exemple, se plaint, en 1780, de n'avoir rien touché depuis le 1^{er} janvier 1773 ², et il n'est pas le seul à attendre le paiement des arrérages de sa pension ³.

Durant la même période, aucune vacance importante ne se produit dans les hauts postes officiels. Notons pourtant qu'en 1775, Doyen est désigné contre Frédou, qui « n'est que peintre de portraits », pour remplir la charge de Premier Peintre du comte d'Artois, au traitement de 600 livres. En 1778, Durameau est nommé peintre du Cabinet du Roi avec 1.200 livres d'indemnité. Il deviendra Garde des tableaux de Versailles, en 1783, après avoir refusé, pour raisons de santé, la place de Surinspecteur des Gobelins, que lui offrait avec insistance d'Angiviller et qui échut alors à Taraval ⁴.

Les ateliers et les logements, qui étaient une des plus grandes faveurs que le Roi pût accorder à des artistes, continuent à aller de préférence aux Peintres d'Histoire, et notamment à Briard, Taraval, Callet, Beaufort, David, N.-B. Lépicier, Renou, Vincent, Ménageot, Berthélemy.

les moindres détails. Il va jusqu'à recommander au « tapissier » du Salon de veiller à ce que « les tableaux, surtout ceux d'Histoire, de grandes proportions, soient descendus et exposés dans une place avantageuse. » (*Proc.-Verb.* IX, p. 258, 24 sept. 1785.)

1. Dans le Rapport de d'Angiviller, les titres de Brenet à la pension royale sont ainsi formulés : « Il est un des peintres qui se sont le plus distingués ces dernières années, dans les espèces de concours pour les tableaux ordonnées par le Roi. » (*Arch. Nat.* O¹ 1073³, 12 déc. 1779.)

2. O. Estournet, *Les Hallé*, 1905.

3. Voy. les *Lettres inédites de Cochin*, publiées par A. Decorde, et les extraits donnés par Goncourt, *L'Art du XVIII^e siècle*, II, 382 et suiv.

4. *Lettre de d'Angiviller à Pierre*, 24 octobre 1783.

D'Angiviller témoigne tout l'intérêt qu'il porte à un maître tel que Doyen, en lui faisant attribuer, en échange de son précédent atelier trop étroit, le local que l'Académie d'Architecture vient d'évacuer au Louvre (1775).

Enfin, les deux seuls artistes qui reçoivent des Lettres de noblesse et le Cordon de Saint-Michel, entre 1774 et 1785, sont encore des Peintres d'Histoire : Noël Hallé, en 1777, et Vien, en 1782¹.

*B) Mesures collectives et indirectes destinées à favoriser
le relèvement de la Peinture d'Histoire.*

§ 1^{er}. — Développement matériel et moral de l'Académie. — Réveil de l'esprit aristocratique. — Subordination de plus en plus étroite de l'Académie au Pouvoir Royal : le monopole de l'Enseignement et des Expositions publiques.

Marigny ne doutait pas que l'appui matériel et moral prêté par le Roi à l'Académie ne fût de nature à favoriser le relèvement de la Peinture d'Histoire. Pourtant, il se bornait à stimuler, autant que possible et suivant les circonstances, la protection royale. Il ne chercha point à ériger cette protection en système.

Ce sera l'œuvre de d'Angiviller. Adeptes convaincus des théories philosophiques sur la valeur morale, politique et sociale de l'Art, il considère que la Peinture d'Histoire est, de tous les genres, le plus propre à jouer, dans la nation, ce rôle éducateur. Comme elle porte « un air grave et majestueux », et « le caractère du grand », elle est naturellement la mieux qualifiée pour parler au nom du souverain, dont elle saura refléter les nobles pensées². Or, sans les Peintres d'Histoire, — d'Angiviller pose avec force ce postulat³, — l'Académie n'existe pas. Elle n'existe que par eux et pour eux. Dès lors, le Roi ne se contentera plus de soutenir l'Académie en considération des privilèges séculaires qui lui ont été conférés. A cette raison d'ordre général, qui subsiste, s'en ajoute maintenant une nouvelle, plus spéciale. Il apparaît claire-

1. De La Salle et J.-A. Silvestre, anoblis en 1775, ne le sont pas, à proprement parler, en tant qu'artistes. Le premier est, avant tout, un manufacturier; le second n'est qu'une sorte de gentilhomme de la Cour, malgré ses titres de « Professeur des Enfants de France », et de « Peintre du Roi de Pologne ».

2. Cf. l'article du *Journal de Paris*, 30 mars 1777, où, parlant des tableaux d'Histoire commandés par le comte d'Angiviller, l'auteur affirme nettement que les Beaux-Arts sont « une émanation du trône ».

3. Cf. *Lettre d'Angiviller à Vien*, 18 février 1790.

ment que, du moment où la Peinture d'Histoire, devient en quelque sorte, un rouage du gouvernement, le Roi acquiert par là même le droit d'exercer sur elle son contrôle et sa direction suprêmes. Il faut qu'il puisse l'orienter à son gré, dans le sens qu'il jugera le plus conforme à ses desseins. Il devra donc renforcer sa tutelle sur l'Académie, lui faire sentir qu'elle est sous la dépendance directe du trône, qu'elle n'est rien par elle-même, qu'elle doit « tout attendre, au contraire, des bontés et de la protection du Roi ¹ ». Et, en effet, en même temps qu'il poussera les artistes vers l'Histoire, le nouveau Directeur des Bâtiments couvrira l'Académie d'une lourde sollicitude. En échange de la sécurité matérielle et du prestige moral qu'il lui assure, celle-ci devra renoncer à ses dernières parcelles d'autonomie : d'Angiviller ira jusqu'à lui interdire d'accepter à l'avenir aucun don ni legs de particuliers, et à lui enjoindre de rembourser sur la subvention royale désormais accrue, les générosités qu'elle a pu recevoir antérieurement ².

La chute de l'abbé Terray avait délivré l'Académie des cauchemars qui pesaient sur elle depuis quelques années. Maintenant, elle touchera régulièrement la subvention du Roi, qui a été portée à 10.000 livres en 1771, et à laquelle d'Angiviller se préoccupe tout de suite d'ajouter quelques ressources extraordinaires : à partir de 1776, elle perçoit les loyers des échoppes qu'elle a fait construire, avec privilège du Roi, le long du quai du Louvre et du Jardin de l'Infante ³, et dans les demi-lunes du Pont-Neuf ⁴, soit environ 15.000 livres.

D'après un état du mois de septembre 1776, les dépenses de l'Académie sont arrêtées à la somme de 17.000 livres ⁵. A la même époque, le total des recettes de toute nature dépassait 30.000 livres ⁶. Sa situation matérielle était, par conséquent, florissante, et la compagnie sentait bien tout le prix de la protection royale.

Au point de vue moral également, l'Académie voit sa condition

1. *Journal de Paris*, 30 mars, 1777.

2. *Arch. Nat.* O¹ 1925 B¹¹, *Mémoire de Pierre à d'Angiviller*, mai 1785, concernant la répartition du Legs de Julienne. Cette note vise aussi, sans doute, la donation de 2.000 livres faite en 1764 par Massé (*Proc.-Verb.* VII, 253). — C'est en vertu du même principe que d'Angiviller rappelle avec insistance que la pension de Rome n'est pas un droit acquis pour celui qui a remporté le Grand Prix, mais « une pure grâce du Roi ». (*Lettre de d'Angiviller à Pierre*, 2 mars 1781, 12 sept. 1784; à *Lagrénée*, 1786, à propos de Chardigny.)

3. Ces boutiques furent détruites en 1784. L'Académie en tirait un revenu de 4.100 livres.

4. *Arch. Nat.* O¹ 1925 B^{9.10}; *Proc.-Verb.* VIII, 176; cf. l'Édit de septembre 1776, titre I, art. 7, et *Arch. Nat.* F⁴⁷ 1065²⁷.

5. *Proc.-Verb.* VIII, 240-241.

6. *États des Revenus de l'Académie*, dans Fontaine, *loc. cit.*, p. 281.

relevée. L'idée aristocratique s'y développe avec une intensité nouvelle. D'Angiviller continue, et renforce au besoin, l'impulsion donnée par ses prédécesseurs. Il veille au bon recrutement du corps, et proclame que la qualité importe plus que la quantité. Il considérerait comme un fléau, déclare-t-il un jour, que l'Académie pût former 500 artistes à Paris¹. La classe des Associés-Libres, le quartier de la noblesse, s'enrichit de personnalités éminentes. A la première vacance, les compétiteurs affluent. D'Angiviller lui-même brigue, à la mort de P.-J. Mariette (1774), l'honneur d'y être admis, et il ne s'efface que devant Turgot. Puis, c'est l'abbé de Saint-Non, c'est le bailli de Breteuil, c'est le comte de Bréhan, c'est le marquis d'Aguesseau de Fresne, c'est le comte de Choiseul-Gouffier. D'ailleurs, l'Académie ne représente-t-elle pas la postérité artistique de Charles Le Brun? Or, son illustre chef de famille avait reçu des Lettres de noblesse, — elle se le rappelle, un jour, en grande solennité², — et les descendants gardent toujours en eux quelque chose de la noblesse de leurs ancêtres. Il n'est pas jusqu'aux élèves, dont le Roi ne rehausse la condition déjà privilégiée, en les exemptant définitivement de la milice³.

Dans son ardeur à favoriser, par la centralisation monarchique, la réforme de l'esthétique académique, d'Angiviller, impatient d'« anoblir les talents⁴ », ne recule devant aucun acte d'autorité. La Communauté de Saint-Luc ne tarda pas à en faire, à ses dépens, l'expérience. Après quelques années de recueillement, à la fin du Directorat de Marigny, elle avait repris son humeur batailleuse. Le succès brillant de l'Exposition qu'elle avait ouverte, en 1774, à l'Hôtel Jabach, rue Neuve Saint-Merry, avait au plus haut point flatté son orgueil. On avait fort « applaudi » les Tableaux d'Histoire présentés par Prudhomme, Eisen, Saint-Aubin, Sauvage⁵. La Maîtrise passait maintenant pour « une sœur cadette de la grande Académie de Peinture⁶ ». Enhardie par la faveur du public, elle

1. *NAAF*. 1888, 241. A propos du projet du S^r Advenier (1780), qui voulait organiser une Exposition publique et continuelle des Beaux-Arts, suivie d'une vente aux enchères et capable, affirmait-il, de faire vivre 500 artistes.

2. *Proc.-Verb.* Séance du 6 avril 1782.

3. *Proc.-Verb.* VIII, 186-189 (décision du Roi en date du 29 avril 1775). Cf. *Ibid.*, V, 337-340.

4. Lebrun (abbé), *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs...*, Paris, 1777.

5. *Ibid.*, 1776.

6. Bachaumont, *Mémoires secrets* (5 sept. 1774), XXVII, 341 : « Elle (l'Exposition de Saint-Luc) est nombreuse et présente 258 numéros, ce qui fait environ 115 de plus qu'en 1764. » Cf. encore DEL. 1415, 1416.

commit l'imprudence, au mois de mars 1775, de faire opérer, dans l'atelier du peintre de copies Méart, « une saisie de tous ses ustensiles ». Ce fut le signal de la reprise des hostilités entre la Maîtrise et la Direction générale des Bâtiments. Méart ayant déposé une plainte, d'Angiviller, conseillé, cela va sans dire, par Pierre et par Cochin, prit fait et cause pour le pauvre homme, et jura d'en finir avec ce vestige de « barbarie » qu'était la Communauté de Saint-Luc¹. Pour appuyer son action, on imagine une *Pétition*, adressée au Roi « par les élèves des différentes Académies de la France », et où ils se plaignaient amèrement de « devenir la proie d'une communauté de marchands » et contestaient à la Maîtrise le droit d'empêcher les élèves de l'Académie royale d'exercer librement les Arts de peinture et sculpture². D'Angiviller, de son côté, présente au Roi, un *Mémoire dans lequel on fait voir la nécessité et l'utilité d'accorder à la Peinture et à la Sculpture la même liberté dont jouissent les autres arts libéraux*³. Cette pièce fondamentale résumait tous les griefs de l'Académie contre la Maîtrise. Elle était bientôt suivie d'un *Projet de déclaration du Roi concernant la liberté des Arts et les Académies de Peinture et Sculpture*. Cette fois, il ne s'agissait plus seulement de maintenir les privilèges de l'Académie royale. C'était une véritable croisade contre les « barbares » qu'on allait entreprendre. « Tyrannie », « servitude », « affranchissement », « liberté », « révolution⁴ », ces mots reviennent à chaque ligne et résonnent déjà aux Bâtiments du Roi, comme ils feront bientôt dans les cahiers du Tiers. En haut lieu, Malesherbes, Maurepas, Turgot secondent utilement les vues de d'Angiviller.

La Maîtrise, sous l'inspiration de son Protecteur, M. de Paulmy, se défend avec beaucoup d'habileté, de tact et de prudence. Mais d'Angiviller a pris son parti, il est absolument résolu à « soustraire un art libéral à toutes les atrocités de l'esprit de communauté », à poursuivre, sans faiblesse, ce qu'il considère comme une œuvre d'épuration artis-

1. Arch. Nat. O¹ 1927¹², *Lettre de d'Angiviller à Lenoir*, lieutenant-général de Police, 31 mars 1775, pour lui recommander Méart et lui signaler l'existence, dans les Règlements de la Communauté de Saint-Luc, d'« un reste de barbarie de nos ancêtres ».

2. Arch. Nat. O¹ 1927¹², *Précis d'un Mémoire à présenter au Roi pour les élèves des différentes Académies de la France, contre la Communauté et Académie de Saint-Luc*.

3. Arch. Nat. O¹ 1927¹². Ce mémoire fut présenté au Roi dès le mois de mars 1775. Cf. *Lettre de d'Angiviller à M. de Malesherbes*, 28-30 août 1775.

4. Arch. Nat. O¹ 1927¹², *Lettre de d'Angiviller à M. de Malesherbes*, 28 août 1775. Ce sera, dit-il, « une révolution utile et honorable à la nation, avantageuse aux arts ». Cf. *Lettre de d'Angiviller à Pierre*, 19 sept. 1777 (*Proc.-Verb.* VIII, 281).

tique¹. Il allait aboutir, lorsque, au mois de mars 1776, l'édit de Turgot portant abolition des Jurandes, Maîtrises, Communautés et Confréries d'arts et métiers, vint rendre inutile la procédure engagée : la Communauté de Saint-Luc était, en même temps que les autres, supprimée². Au mois d'août suivant, lorsque, après la chute de Turgot, les corporations furent rétablies (sur de nouvelles bases), d'Angiviller veilla au grain, et les Arts de Peinture et Sculpture firent l'objet d'une mesure d'exception³. La Maîtrise de Saint-Luc était réduite à l'état d'une simple « communauté de marchands » ou d'une réunion « d'entrepreneurs de peinture et sculpture ». Du même coup, l'école qu'elle tenait dans la rue du Haut-Moulin, près Saint-Denis-de-la-Châtre, et qu'un joli croquis de Gabriel de Saint-Aubin nous montre alors en pleine activité⁴, allait fermer ses portes et tous les efforts tentés dans la suite par les protecteurs et amis de la Maîtrise pour en faire autoriser le maintien ou la réouverture, — fût-ce sous la tutelle de l'Académie royale, — demeureront infructueux⁵. Comme pour la Pologne, ce premier démembrement préparait une annexion définitive, car, on avait beau qualifier la Communauté de « réceptacle de l'ignorance des professeurs et de la canaille des élèves⁶ », le comte d'Angiviller la redoutait encore⁷. Il savait par expérience combien elle avait la vie dure. Un jour ou l'autre, songeait-il, ce phénix pouvait renaître de ses cendres. Et précisément, l'école publique, c'était « le signe extérieur », par lequel la Compagnie rivale s'imposerait de nouveau à l'attention. Il fallait à tout prix écarter ce mauvais présage. Prudemment, et malgré les « observations » respectueuses de Malesherbes

1. *Lettre de d'Angiviller à M. de Malesherbes*, 6 sept. 1775. — *Mémoire* anonyme en réponse à celui de la Communauté de Saint-Luc et à la lettre du M^{is} de Paulmy datée du 3 sept. 1775. (*Arch. Nat.* O¹ 1927¹².)

2. *NAAF*. 1890, 196. Turgot se retira le 12 mai 1776.

3. Cf. *Lettre de d'Angiviller à Pierre*, 19 sept. 1777 : « On a eu égard à mes représentations, en exceptant la Peinture et la Sculpture, en tant qu'Arts, de la nouvelle création. »

4. Ce croquis, daté du 10 août 1774, est au Louvre. Il représente les professeurs occupés à « essayer des modèles » dans la salle d'étude garnie d'élèves. On sait que Gabriel de Saint-Aubin, qui aimait à se qualifier « Peintre d'Histoire », était un des plus zélés professeurs de la Communauté de Saint-Luc. (A. Moureau, *Les Saint-Aubin*, p. 69.)

5. *Arch. Nat.* O¹ 1927¹², *Lettre du M^{is} de Paulmy à d'Angiviller*, 3 sept. 1775, et *Extrait du Registre des délibérations de la Communauté et Académie de Saint-Luc*, 7 sept. 1775. — Au mois d'août 1776, le lieutenant-général de Police, Lenoir, protecteur né des communautés, avait tenté de ressusciter l'école de la Maîtrise. Il proposait à d'Angiviller de « réunir en une espèce de corps ou collège les artistes qui ne sont pas de l'Académie et d'y annexer une école pour mieux assurer l'Instruction publique ». (*Arch. Nat.* O¹ 1925 B¹⁴, *Lettre de d'Angiviller à Lenoir*, 25 août 1776.)

6. *Arch. Nat.* O¹ 1927¹² (*Mémoire* anonyme, 1775).

7. *Arch. Nat.* O¹ 1927³.

qui invoquait le « principe de la liberté », le Directeur général fit conférer à l'Académie royale le privilège de l'enseignement des Arts de Peinture et Sculpture¹. Encore ne fut-il pleinement rassuré qu'après le 2 septembre 1777, lorsque le Parlement eût enregistré la *Déclaration* du 15 mars « portant nouveaux statuts et règlements pour l'Académie royale » et l'invitant à immortaliser sa victoire en inscrivant sur son sceau la devise hypocrite et fameuse : *Libertas Artibus restituta*².

La fermeture de l'école publique de l'Académie de Saint-Luc rendait urgente la création d'une seconde école à l'Académie royale. D'Angiviller s'y employa sur-le-champ et dès le mois de juin 1776, les dispositions étaient prises pour que la nouvelle salle fût en mesure d'ouvrir ses portes en septembre³.

En même temps qu'il établissait le monopole académique de l'enseignement, d'Angiviller se préoccupait, bien entendu, de le réorganiser et d'en relever le niveau.

La faiblesse des esquisses du Prix de Rome, en 1775⁴, venait justement de souligner la crise profonde que traversait alors l'École. Le mal dont elle paraissait le plus souffrir, aux yeux du nouveau Directeur général, était un certain esprit d'indépendance, allant jusqu'à l'indiscipline, qui poussait la jeunesse, naturellement frondeuse, à rejeter les règles établies sur les meilleures traditions, à mépriser les avis et l'autorité des professeurs, à « se passer », en un mot, « des secours de l'Académie ». Il était nécessaire au relèvement du genre historique, au

1. *Déclaration du Roi concernant les Arts de Peinture et Sculpture... donnée à Versailles le 15 mars 1777*, art. VII. (*Proc.-Verb.* VIII, 287.) Cf. les *Observations* de Malesherbes à d'Angiviller (*Arch. Nat.* O¹ 1925 B¹²).

2. *Lettre de d'Angiviller à Pierre*, 19 sept. 1777. (*Proc.-Verb.* VIII, 281.) Deux ans après, l'Académie ordonnait à Suvée, pour sa réception, un tableau allégorique célébrant l'Édit de 1777. Ce tableau, exposé au Salon de 1781, est décrit longuement au Livret. Cf. Diderot, *Salon de 1781*.

D'une façon générale, la suppression de la Communauté et de l'École de Saint-Luc, présentée comme une mesure d'intérêt national, fut bien accueillie du public. Seul, l'*Almanach des Artistes*, de 1777, exprima des regrets en l'attribuant moins au désir « d'encourager les talents et de les anoblir » qu'à « l'égoïsme et à l'envie » de quelques académiciens. — Cf. au contraire, DEL. 170, *État actuel des Arts en France et de celui à qui leur administration est confiée*. L'auteur se réjouit à la pensée que les syndics de la C¹⁶, « ces frelons privilégiés », ne pourront plus opérer de saisies chez les jeunes artistes, « fermer les cellules et confisquer leur miel ». Le *Journal de Paris*, 15 mars 1777, exalte également *La Liberté rendue aux Arts*. — Voy. encore un article de Renou, *Journal de Paris*, 15 mars 1779; Joullain, *Manuel bibliographique des Amateurs. Iconographie*, 1780, p. 148; d'Argenville, *Description sommaire des ouvrages... exposés à l'Académie*, 1781, Préface.

3. *Proc.-Verb.* VIII, 225-234.

4. *Proc.-Verb.* VIII, 182, séance du 31 mars 1775. L'Académie avait été sur le point de supprimer le prix pour cette année. — Cf. *Lettre de d'Angiviller à Pierre*, 6 avril 1775.

succès de la grande réforme esthétique entreprise par le Roi, pourrait-on dire, « en son Académie », de « réchauffer l'émulation des jeunes élèves ¹ », de réagir contre le « relâchement » des études, d'instaurer, enfin, un régime d'ordre, de discipline et d'assiduité rigoureuse. D'Angiviller se mit aussitôt à l'œuvre. La suppression, en 1775, de l'École royale des Élèves Protégés, qu'on lui avait longtemps représentée comme un foyer d'anarchie ², fut un de ses premiers actes. Le Règlement du 5 septembre 1776 en fut un autre. L'article XXIII rendait l'assiduité obligatoire pour les élèves de l'Académie, et l'article VII astreignait les professeurs à une présence continue dans les salles d'étude ³. Les statuts de 1777 renforcent encore le droit de contrôle du pouvoir central, en soumettant toutes les élections, et, par conséquent, celles des professeurs, à la confirmation du Roi, statuant sur rapport du Directeur général ⁴, et nous verrons bientôt d'Angiviller user de cette prérogative au profit du genre historique. L'Académie ayant élu conseiller le peintre de portraits Loir contre Beaufort, il fait annuler cette élection par le souverain, sous prétexte qu'il y a déjà trois portraitistes dans la classe des conseillers, et c'est finalement « l'historien » Beaufort qui est désigné ⁵.

La Maîtrise dissoute, le monopole de l'Enseignement conféré à l'Académie royale prête à recevoir les inspirations du prince, la discipline rétablie, le niveau et la dignité des études relevés en vue d'assurer la prépondérance au « genre noble et sévère de l'Histoire », le triomphe des académistes eût été incomplet si, au nom de la « liberté », les artistes indépendants avaient encore pu troubler à loisir la sérénité de l'auguste compagnie et gâter le goût de leurs contemporains, en organisant, de leur propre initiative, des expositions publiques. De ce côté-là, encore, d'Angiviller ne tarda pas à trouver l'occasion de

1. *Lettre de d'Angiviller à Pierre*, 4 janvier 1775. (*Proc.-Verb.* VIII, 176.)

2. Voy. le mémoire de Pierre contre l'Ecole des Élèves Protégés, dans Courajod, *loc. cit.*, p. 115-128.

3. *Proc.-Verb.* VIII, 234-240. Antérieurement, au contraire, la tradition était de permettre aux élèves de venir « quand ils le voulaient ». (*Lettres de Cochin à Marigny*, 24 déc. 1762 et 22 déc. 1764.)

A entendre Pierre, cette rigueur fit merveille : « L'École, Monsieur le Comte », écrit-il à quelques semaines de là, « va très bien ; j'y ai monté plusieurs fois sans être attendu ; on entendrait une souris trotter... J'ai cru revoir le temps de mes respectables maîtres. Les professeurs n'en bougent, et dessinent... » (14 nov. 1776.)

4. *Proc.-Verb.* VIII, 291 (art. V). C'est cet article que Pierre, ainsi que nous l'avons dit, s'était refusé à ratifier.

5. *Arch. Nat.* O¹ 1073³ (4 déc. 1781).

PLANCHE VII

VIENT

La Jeune Corinthienne (1761).

D'après la gravure de Flipart.

VIENT

La Vertueuse Athénienne (1763).

D'après la gravure de Flipart.



faire sentir son autorité. L'Académie de Saint-Luc avait tenu son dernier Salon en 1774. En 1776, un groupe d'artistes, anciens membres de la Communauté dissoute, comme Peters, Saint-Aubin, Sarrazin, Vincent de Montpetit, ou n'appartenant à aucun groupement artistique, tels que Marcenay de Ghuy, Bardin ¹, Parizeau, Sané, Saint-Quentin, imaginèrent d'ouvrir une grande Exposition de peinture et sculpture au *Colisée*, dans le « Salon des Grâces ² ». Exception faite des envois de Bardin, Marcenay de Ghuy, Saint-Quentin et Sané, la Peinture d'Histoire y était peu ou point représentée ³. Jusque-là, ce Salon ne pouvait donc faire aucune concurrence sérieuse à ceux de l'Académie royale. Mais comme il ne comprenait pas moins de 216 numéros, et bénéficiait d'une installation originale et d'allures mondaines, qui faisait courir tout Paris, n'était-il pas à craindre qu'il ne fût le noyau d'un nouveau groupement d'artistes dissidents, capable de gêner, un jour, l'Académie? D'Angiviller s'inquiéta, d'autant plus que le lieutenant-général de Police, Lenoir, paraissait enclin à favoriser l'entreprise, et que, dès l'année suivante, les organisateurs du premier Salon du Colisée, encouragés par leurs débuts, annonçaient des projets plus grandioses. Pour attirer à eux les adhésions, ils promettaient aux exposants un certain nombre de prix, qui devaient consister en commandes ⁴. La situation s'aggravait de ce fait que ces commandes comportaient *une suite de Tableaux d'Histoire*, dont les sujets seraient tirés de la *Vie de Henri IV* ⁵. Grand émoi dans les milieux académiques. Comment soustraire les jeunes gens à la tentation d'offres aussi séduisantes? Toutefois, le premier mouvement fut libéral : un « groupe d'amateurs et d'artistes », habilement suscité, fit annoncer par la presse qu'il allait combattre sur leur propre terrain les organisateurs du Salon du Colisée, et qu'il ouvrirait, dans un local bien plus confortable, éclairé par le haut, vaste, splendide, une exposition publique, afin de répondre aux vœux des « gens de mérite qui ne sont pas encore de l'Académie ⁶ ». Le rêve était beau, mais il fallait de

1. Bardin ne fut agréé à l'Académie qu'en 1779.

2. Immense salle de fêtes et concerts, construite à l'extrémité ouest des Champs-Élysées par Le Camus de Mézières, de 1769 à 1771. (Voy. P. Lacroix, *RUA*. XVIII, 87, 287; Bachaumont, *Mém. secr.*, X, 186; *Journal du duc de Croÿ*, éd. Grouchy, Paris, 1906, II, 495.)

3. J.-J. Guiffrey, *Livret de l'Exposition du Colisée* (1776), Paris, 1875.

4. Le tarif de ces commandes était fixé à 2.800 livres pour un tableau, 800 livres pour une statue en terre cuite, 3000 livres pour une planche gravée (Bachaumont, *Mém. secrets*, X, 186).

5. *Lettre d'un Maître* (un prétendu Gilles Croustillet) *de la Communauté des Peintres* (DEL. 173).

6. *Journal de Paris*, 15 et 17 mars 1777.

l'argent pour le réaliser et l'on n'en trouva point... A la grande joie des dissidents, ce Salon idéal « disparut comme une décoration de théâtre »¹. D'Angiviller se résolut alors à intervenir directement et à conjurer le danger d'une nouvelle exposition du Colisée, « déshonorante pour les arts », en obtenant du Roi un arrêt d'interdiction².

Même les Salons privés, fussent-ils en partie rétrospectifs, ne devaient point échapper aux tracasseries du comte d'Angiviller, entraîné par la logique de son système, redoutant toujours de voir les artistes se soustraire à sa haute direction. En 1778, le nommé Pahin de La Blancherie, qui se disait « Agent général de la Correspondance pour les Sciences et les Arts », avait eu l'idée d'ouvrir, à Paris, un Cercle international, groupant des savants, des littérateurs et des artistes, sous le titre de « Rendez-vous de la République des Lettres et des Arts ». La première assemblée hebdomadaire se réunit le 18 janvier, à l'ancien collège de Bayeux, rue de la Harpe. Parmi les artistes, on remarquait Hallé, Pierre, Cochin et Greuze³. A partir du 20 juin, une petite exposition intime d'art et de sciences, réservée aux membres du cercle et connue sous le nom de *Salon de la Correspondance*, se tint, chaque semaine, le jour de l'assemblée. Fragonard, Lagrenée le jeune, Briard ne dédaignèrent point d'y envoyer quelque chose. Sans penser à mal, on y causait d'art, de littérature, des nouvelles scientifiques. Pendant cinq ou six ans, d'Angiviller toléra cet « établissement », puis il le jugea soudain « plus nuisible qu'utile » et en prononça la dissolution (1783)⁴. Mais Pahin de La Blancherie avait de puissants protecteurs; il fit entendre de véhémentes protestations et prétendit n'avoir aucun compte à rendre au Directeur général des Bâtiments. Il eut enfin gain de cause et maintint son méchant Salon, jusqu'en 1787, au risque de compromettre la « dignité » de l'art officiel, d'entrer en conflit avec l'orthodoxie académique, de distraire la jeunesse de l'idéal qu'on s'efforçait de lui inculquer maintenant, et d'assumer ainsi la

1. *Journal de Paris*, 1^{er} et 3 mai 1777.

2. *Lettre de d'Angiviller à Lenoir*, 16 mai 1777 (*Arch. Nat.* O¹ 1925 B¹¹). D'Angiviller fit opposition à l'ouverture du deuxième Salon du Colisée le 10 juin. L'arrêt du Roi est du 30 août. — Cf. Bachaumont, *Mém. secrets*, X, 186, et l'intéressante *Consultation de M. Oudet, ancien avocat au Parlement, conseil de la Compagnie des Propriétaires du Colisée...*, en date du 27 juin 1777.

3. Cf. *Journal intime de l'abbé Mulot* (1777-82), publié par M. Maurice Tourneux (*Mém. de la Soc. Hist. de Paris et Ile-de-France*, 1902, 19, 63, 66, etc.).

4. Bachaumont, *Mém. secrets*, 24 nov. 1783.

Cette année même, Pahin avait eu pourtant l'heureuse idée d'organiser une exposition rétrospective de la peinture française depuis Jean Cousin et les Clouet.

lourde responsabilité d'avoir entravé l'essor de la Grande Peinture ¹.

Le Directeur général des Bâtiments eut plus facilement raison de la tentative d'une poignée d'amateurs, d'Anthon, l'abbé de Saint-Non, etc., qui, au mois de mars 1785, imaginèrent de fonder un « Club des Arts », où l'on se proposait bonnement « de donner des prix aux différents genres de Peinture *autres que l'Histoire* ». Un pareil projet était évidemment le comble de l'audace, ou de l'inconscience, et l'on comprend que d'Angiviller voulût l'étouffer dans l'œuf ! Il adressa mémoires sur mémoires au baron de Breteuil, qui finit par signifier à cette association, « nuisible au progrès des Arts », d'avoir à se dissoudre immédiatement ².

En résumé, le double courant d'idées que nous venons de suivre, — « affranchissement » des Arts de Peinture et Sculpture libérés de toute solidarité « déshonorante » avec les « arts mécaniques » ou « mercantiles », et centralisation de toute l'activité artistique au sein de l'Académie de plus en plus étroitement subordonnée à la volonté royale par intérêt autant que par discipline, — cette conception « esthétique-absolutiste », fondée sur les principes d'aristocratie et d'autorité, réputés les plus favorables au développement de la Peinture d'Histoire, tend à nous ramener à l'époque solennelle de Colbert et de Le Brun, où les Beaux-Arts étaient « une émanation du trône ³ ».

§ 2. — La formation et l'orientation du goût public. — Les achats du Roi.
Le projet de « Muséum ».

Tandis qu'il s'efforçait d'améliorer et d'intensifier par tous les moyens possibles les conditions de développement de la Peinture d'Histoire, d'Angiviller n'oubliait pas qu'à une époque où la mode était reine, où, selon le mot de Pierre, sévissait « la fureur tableaumanique », un des

1. Sur le Salon de la Correspondance (1778-1787), voy. les articles de Bellier de la Chavignerie dans la *Revue Univ. des Arts*, XIX, 203, 249, 354; XX, 46, 116, 189, 253, 320, 402; XXI, 34, 87, 175; et dans la *Revue des Beaux-Arts*, 1^{er} mai 1859. — Voy. aussi *Journal de Paris*, 10, 21, 28 juin, 2, 9, 13, 16, 24 juillet, 7, 14, 27 août; 3 sept. 1778, 23 nov. 1779; 4 mai 1780; 20 janvier, 30 juillet 1785.

Les « Rendez-vous » changèrent plusieurs fois de local. De la rue de la Harpe, ils passèrent dans la *Maison Neuve*, rue de Tournon. En 1780, ils se transportent rue du Petit-Bourbon-Saint-Sulpice, et, de là, à l'Hôtel Villayer, rue Saint-André-des-Arcs.

2. *Arch. Nat.* O¹ 1925 B¹⁴. — Le Baron de Breteuil fut élu l'année suivante, Associé-Libre.

3. En 1777, l'Académie saluait effectivement en d'Angiviller le continuateur de Le Brun, « ce grand homme qui, n'ayant pu délivrer totalement les arts du joug de la maîtrise, a du moins le premier, en formant une Académie, procuré aux talents distingués cette liberté honorable qu'il était réservé sans doute à M. le comte d'Angiviller, plus de cent ans après, d'obtenir pleine et entière pour tous les artistes. » (*Proc.-Verb.* VIII, 272.)

facteurs essentiels du succès était le goût public, et il se préoccupa sincèrement de former ce goût selon les bons principes, de l'orienter dans la meilleure voie. A vrai dire, l'initiative ne venait pas de lui. Déjà, en 1747, La Font de Saint-Yenne proposait expressément comme remède à « la décadence de la grande peinture », la création d'un Musée royal à Paris, où il voulait « placer à demeure les innombrables chefs-d'œuvre des plus grands maîtres de l'Europe et d'un prix infini qui composent le Cabinet des tableaux de Sa Majesté, entassés aujourd'hui et ensevelis dans de petites pièces mal éclairées et cachées dans la ville de Versailles¹... ». Trois ans après, ainsi que nous l'avons vu², Lenormant de Tournehem avait accordé à ce vœu un commencement de satisfaction, en ouvrant au public le « Cabinet du Luxembourg ». Mais La Font de Saint-Yenne avait en tête un projet plus grandiose. Dans l'*Ombre du grand Colbert*, en 1752, il suggérerait l'idée d'aménager la Galerie d'Apollon pour y réunir tous les chefs-d'œuvre « ensevelis dans l'obscur prison de Versailles³ ». Marigny s'en inspira : en 1755, il chargea Gabriel de poursuivre la restauration et l'achèvement du Louvre⁴. Le manque de ressources interrompit les travaux, mais petit à petit, l'idée du Musée faisait son chemin.

En 1768, Reboul⁵ la reprend avec force : « Les tableaux du Roi », écrit-il, « la plus riche collection qu'il y ait au monde, sont cachés dans « des magasins... On parle d'un grand et magnifique projet, qui formera « le plus beau Temple des Arts qui ait jamais été. On dit que l'on doit « placer la Bibliothèque du Roi dans toute la partie du vieux Louvre qui « donne sur la rivière ; la Galerie d'Apollon sera restaurée et le Salon où « l'on expose les tableaux, convenablement décoré : le cabinet des « médailles, celui des estampes, celui des curiosités naturelles données « par M. Donsenbraye, et la précieuse collection des tableaux du Roi, « seront placés de suite dans l'immense galerie du Louvre (les plans « seront transportés à l'École militaire), où le public jouira de toutes ces « richesses. Si ce projet est exécuté, le ministre éclairé qui préside aux « Arts et protège les artistes, M. le marquis de M..., mérite une statue « dans le lieu le plus apparent de ce superbe *Muséum*. » Malheureusement,

1. *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la Peinture en France*, 1747, p. 36.

2. Voy. ci-dessus, p. 9.

3. La Font de Saint-Yenne, *L'Ombre du Grand Colbert. Le Louvre et la Ville de Paris*. Dialogue, 1752, p. 14-18.

4. *Le Génie du Louvre aux Champs-Élysées*, Paris, 1756 (Avant-Propos) et *Mercure de France*, avril 1755.

5. Reboul, *Essai sur les Mœurs du Temps*, p. 187-191.

ce magnifique programme était d'une réalisation ruineuse, et, sans doute, il ne fut jamais, dans l'esprit de Marigny, qu'un beau rêve¹.

Cependant, à peine installé à la Direction générale, en 1773, l'abbé Terray, ému par un article de l'*Avant-Coureur*, où Lacombe signalait à son tour l'état lamentable d'une quantité de tableaux précieux « empilés » dans le cabinet du Roi à Versailles, Terray demandait à Pierre un rapport sur la question. Une note du Premier Peintre, en date du 16 août 1773, atteste que Lacombe n'a rien exagéré². En conséquence, Pierre propose de placer les tableaux du Roi dans la grande galerie des Plans, au Louvre³. C'était la résurrection du projet de Marigny. Terray l'accepte, en principe, sans pouvoir le réaliser davantage, de sorte que, quatre ans plus tard, d'Angiviller, en arrivant aux affaires, retrouve la question au même point. Cette fois, le Directeur général des Bâtiments sait ce qu'il veut, et il semble pressé d'aboutir. Aux mois d'avril et de septembre 1777, il invite les architectes Soufflot, Clérisseau, Brébion, de Wailly, à chercher une solution. La grosse difficulté paraît être d'éclairer d'en haut la Galerie des Plans, sans sacrifier l'admirable plafond de Poussin. Les architectes accumulent les rapports, multiplient les observations, le temps passe, la Révolution arrive, et le fameux « Muséum », qui devait être le Temple auguste et comme le Panthéon de la Grande Peinture, est encore à l'état de projet⁴.

Il n'en est pas moins intéressant de noter la préoccupation manifeste du Directeur général des Bâtiments, aspirant à être le directeur du goût public. Tandis que les amateurs se jettent aveuglément sur les bambochades, il s'inquiète, lui, de maintenir les droits du genre historique et de réhabiliter en quelque sorte le grand style dans l'opinion. Il sait que l'exemple venant du Roi porte toujours sur elle, et il en use. Il

1. On peut même douter qu'il ait été sérieusement mis à l'étude dans les bureaux, jusqu'en 1773. Nous n'avons retrouvé, dans les Archives, aucun document concernant ce prétendu projet de Marigny.

2. *NAAF*. XXI, n° 2.

3. *NAAF*. XXI, nos 6-9. La pièce n° 8, que M. Furcy-Raynaud attribue à Jeaurat, n'est certainement pas de lui, puisqu'elle conclut à l'aménagement de la Galerie des Plans, tandis que d'après la pièce n° 9, Jeaurat, comme il fallait s'y attendre, était d'avis qu'on laissât à Versailles les tableaux dont il avait la garde. — Cf. Bachaumont, *Mém. secrets*, 14 nov. 1773.

4. *Arch. Nat.* O¹ 1670³ : Volumineux rapport en date du 13 mars 1787, et signé de neuf architectes commis par d'Angiviller à la suite d'interminables discussions.

En 1779, l'Académie royale d'Architecture donne comme sujet de concours pour le Grand Prix : « Un édifice destiné à former un Muséum ». (*Petites Affiches de Paris*, 26 août 1779.)

Cependant, sans attendre la solution définitive, qu'il croyait toute proche, d'Angiviller avait pris les devants et, en 1783, il constituait le personnel administratif du futur Muséum. (*Arch. Nat.* O¹ 1073³, 30 mars 1783.)

suffit, pour s'en rendre compte, d'observer quel esprit préside à l'accroissement des collections royales, destinées au « Muséum » ; c'est le même qui inspire les commandes. On réserve toujours la plus grosse part à la Peinture d'Histoire.

Ce parti pris est surtout sensible sous le Directorat du comte d'Angiviller. Avant lui, Lenormant de Tournehem, très porté sur les commandes directes aux artistes vivants, fait peu d'acquisitions. Rappelons cependant qu'il retient pour 12.000 livres le beau *Christ en croix*, de Rubens, rapporté de Flandre par Colins, et les *Vendeurs chassés du Temple*, de Jacob Jordaens. Marigny a moins d'argent que de bonne volonté, et ses achats se bornent aussi à peu de chose¹. Il envoie des commissaires visiter la collection du marquis de Crillon, puis il l'abandonne². Il écrit à Natoire, à Rome : « Les circonstances présentes ne me permettent pas de penser actuellement à faire des achats pour enrichir la collection du Roi. Couchez en joue néanmoins, là et ailleurs, ce qui pourra y convenir. Vous me ferez plaisir de consulter quelquefois le R. P. Oignani, dont je connais le mérite et dont je fais beaucoup de cas³... » A quelque temps de là⁴, Natoire lui propose les *Sept Sacrements*, de Poussin, qui sont à vendre. Malheureusement, Marigny vient de mettre 2.500 livres, à la vente Charles Coypel, sur deux dessins « capitaux » de Raphaël⁵, et il n'a plus de fonds disponibles. En 1758, il paye tout de même 3.000 livres un prétendu portrait de Charles VIII, attribué au Pérugin. Un peu plus tard, en 1763, à la vente des « curiosités des cy-devant Jésuites », poussé par Cochin qui invoque l'intérêt national, il a la chance d'obtenir la somme nécessaire pour disputer au Roi de Prusse et aux amateurs anglais deux spécimens de la grande peinture française, provenant du Noviciat : *La Vierge protectrice de la Compagnie de Jésus*, par Simon Vouet, et le *Miracle de Saint François Xavier*, de Poussin⁶. Quand nous aurons ajouté encore quelques douzaines de dessins choisis par Cochin dans les

1. Engerand, *loc. cit.*, p. 530 et suiv.

2. *Lettre de Vandières à Lépicié*, 4 juin 1753.

3. *Cor. Dir.*, XI, 35 (13 juin 1754).

4. *Cor. Dir.*, XI, 46, 52 (27 août 1754).

5. *Lettre de Lépicié à Vandières*, 29 juillet 1754. Ces deux dessins, actuellement au Louvre (nos 3883-3884), représentent le *Christ donnant les clefs à Saint Pierre* (original d'un carton de Hampton-Court) et la *Prédication de Saint Paul*.

6. Il acquiert ces deux tableaux par l'entremise de Rémy pour 4.960 livres. Cochin avait signalé à l'attention de Marigny un certain nombre d'autres tableaux d'histoire qu'il jugeait intéressants, œuvres du Guide, d'An. Carrache, de Passignano, de C. Maratte, de Tintoretto, Le Brun, Le Sueur, de La Fosse (*Lettre de Cochin à Marigny*, 19 janvier 1763, et *Lettre de Marigny à Cochin*, 21 février 1763. Cf. Engerand, *loc. cit.*, p. 530).

cabinets de Slodtz et de Deshays, pour une somme globale de 563 livres¹, nous aurons un aperçu des grosses acquisitions du marquis de Marigny.

Au contraire, avec d'Angiviller, qui a le culte rétrospectif de la Peinture d'Histoire, les collections royales vont s'accroître dans des proportions considérables. D'après les états publiés par M. Engerand², de 1775 à 1785, elles se sont enrichies de 30 à 40 tableaux de l'École italienne, de 5 Murillo, d'une centaine de toiles des Écoles flamande et hollandaise, et d'environ 110 de l'École française. Le total des sommes affectées à cet usage, pendant ces dix années, approche d'un million de livres, chiffre énorme pour l'époque. Et tout de suite se marque la préférence de d'Angiviller pour le genre historique. S'il achète des portraits, ce sont ceux du *Chevalier Bayard* par Giorgione (?), de *Charles I^{er}*, par Van Dyck, de *Cromwell*, par G. de Crayer. Sa première acquisition importante date de 1776. Il manifeste l'admiration qu'il éprouve pour l'art de Le Sueur, en recueillant l'*Histoire de Saint Bruno*, en 22 tableaux, provenant du Cloître des Chartreux, et la suite des *Muses et Amours*, de l'Hôtel Lambert³.

Puis, il organise à travers l'Europe, une battue serrée aux chefs-d'œuvre. En 1777, à l'occasion de la vente des biens des Jésuites, il dépêche, avec un crédit de 40.000 livres, à Bruxelles, Gand et Anvers, ses hommes de confiance, le Premier Peintre Pierre et le graveur Lempereur, qui lui rapportent le *Martyre de Saint Livens*, par Rubens⁴, une *Visitation de la Vierge*, par Lievens, une *Apparition du Christ*, par Van Thulden, une *Adoration des Bergers*, par Cossiers. Le marchand de tableaux Paillet parcourt pour lui la Flandre, la Hollande, l'Angleterre, et quand il est retenu à Paris, il laisse en observation dans ces contrées des mandataires qui ont l'œil et l'oreille, tels que Bertels, Boschaert, André Lens. En 1785, lors de la grande liquidation des couvents des Pays-Bas supprimés par Joseph II, Boschaert, assisté de Sauvage, envoyé spécial de d'Angiviller, déploie une activité prodigieuse qu'atteste sa correspondance. Étant, au témoignage de Sauvage, « l'homme le plus honnête et le plus complaisant », il a toute la confiance du Directeur général⁵. Il entre en pourparlers pour « hâter

1. NAAF. XX, p. 13 (29 avril 1765).

2. F. Engerand, *loc. cit.*, p. 530 et suiv.

3. La même année, il acquiert, à la vente de Saint-Aignan, une *Adoration des Bergers*, de J. Jordaens.

4. Ce tableau décorait autrefois le maître-autel de l'église des Jésuites de Gand; il est retourné en Belgique et figure actuellement au Musée de Bruxelles.

5. Cf. NAAF. 1880-81, p. 93-130.

prudemment » l'acquisition de la Galerie de Düsseldorf, il « couche en joue » les collections de l'Electeur de Bavière à Munich et à Cologne, il signale des cabinets particulièrement intéressants à Mannheim et à Ulm, tandis que, de leur côté, en Italie, Vien, Vivant-Denon, Saint-Non surveillent les occasions avantageuses. Les plus longues négociations ne rebutent point d'Angiviller, quand elles visent une pièce de choix. Il ne recule pas davantage devant le prix. C'est un vrai triomphe pour lui que d'arracher aux Bruxellois, moyennant 27.720 livres, l'*Adoration des Mages*, de Rubens¹.

A Paris même, le Premier Peintre Pierre, les marchands Rémy et Lebrun, le graveur Lempereur, de concert, suivent les ventes pour le compte du Roi. En 1777, Rémy écrème les collections de Conti et Randon de Boisset de leurs meilleurs tableaux d'histoire : la *Messe de Saint Basile*, de Subleyras; *Énée portant son père Anchise*, de Carle Van Loo; le *Mariage de Sainte Catherine*, de Bon Boullogne; *La Cène*, de Philippe de Champagne; *Jésus-Christ et Saint Pierre*, du Zuccaro; l'*Annunciation*, de Solimena; *Adam et Ève chassés du Paradis*, de Josépin. Pierre, de son côté, est en quête de toiles du Guerchin et du Guide². C'est toujours le « grand style » qui l'attire. Trouvant aux Holbein, « un goût tudesque, qui n'est pas propre à l'étude », il dissuade d'Angiviller d'en acquérir³. A la vente Conti, en 1777, il pousse bien jusqu'à 2.400 livres le *Maréchal dans sa forge*, de Le Nain, mais il l'abandonne devant une surenchère de Paillet, quitte à le lui racheter un peu plus tard. Pourtant, après 1780, quand le cabinet du Roi lui paraît suffisamment garni de tableaux d'histoire, le Directeur des Bâtimens cède à l'engouement général, et nous le voyons acheter, par exemple, à la vente du marquis de Marigny, en 1782, des petites toiles de Berghem, de Paul Potter, de Van Huysum, de Wouwermann, ainsi que l'*Accordée de Village*, de Greuze, morceau célèbre, que les enchères pousseront jusqu'à 16.500 livres⁴. En 1783, à la vente Blondel d'Azincourt, il paye 18.300 livres le *Charlatan*, de Karel Dujardin, et 18.051 livres le *Marché aux herbes d'Amsterdam*, par Metsu. Il lui faut à tout prix des Téniers, des Van Ostade et des Brower, des Cuyt et des Gérard

1. A. Goovaerts et H. Stein, *L'Adoration des Mages de Rubens*, Paris et Anvers, 1886. Cette toile est actuellement au Louvre, n° 207.

2. *Lettre de Pierre à d'Angiviller*, 16 avril 1777. Pierre achète à Julien de Parme pour 3.000 livres le *Saint Jean dans le désert*, du Guide, actuellement au Musée de Montpellier.

3. NAAF. 1879, p. 258-261.

4. NAAF. 1873, p. 388.

Dou, des Snyders, des Van Goyen, des Jean Wynants, des Rembrandt, des Paul Potter, des Mieris, des Van de Velde, des Ruysdaël et des Berghem. La célèbre vente du comte de Vaudreuil, en 1784, lui procure une belle occasion de satisfaire ses convoitises. Il y fait choix, moyennant 239.241 livres, de trente-trois toiles, sur lesquelles deux ou trois seulement sont des tableaux d'histoire. Il retient pour plus de 20.000 livres l'*Épicière*, de Gérard Dou, la *Prairie marécageuse*, de Van de Velde, et les deux *Philosophes en méditation*, de Rembrandt, actuellement au Louvre.

Mais il lui en coûte de faire tant d'infidélités à la grande peinture, et il est tout fier d'y revenir, et de s'assurer, au prix exorbitant de 35.901 livres, la possession d'un Pierre de Cortone (la *Réconciliation de Jacob et d'Ésaü*)¹, d'acquérir, à 20.000 livres pièce, trois ou quatre Van der Werf, que Bertels rapporte de Londres², de payer 26.000 livres la fameuse *Résurrection de Lazare*, du Guerchin, conquise à Naples après de laborieux efforts³, et 22.000 livres la *Vierge et l'Enfant*, de Murillo, en même temps qu'il achète de nouveaux Subleyras, des Crayer et des Solimena. De sorte que, sur l'ensemble, c'est toujours la Peinture d'Histoire qui domine, — et de beaucoup, — dans les collections que le Roi destine au Muséum. Partout, on sent que c'est elle qui a la préférence, c'est elle qui tient les premiers rôles, c'est elle qui occupe l'attention.

1. Engerand, *loc. cit.*, p. 544. — *NAAF*. 1879, p. 432. — La toile est actuellement au Louvre.

2. Engerand, *loc. cit.*, p. 570. — Chose curieuse, à une époque d'anglomanie intense, aucune toile de l'École anglaise n'entre dans les collections royales. Les Anglais n'exportent que des gravures, au XVIII^e siècle. Ils gardent jalousement leur peinture chez eux.

3. *NAAF*. 1879, p. 165.

PLANCHE VIII

La Marchande d'Amours.

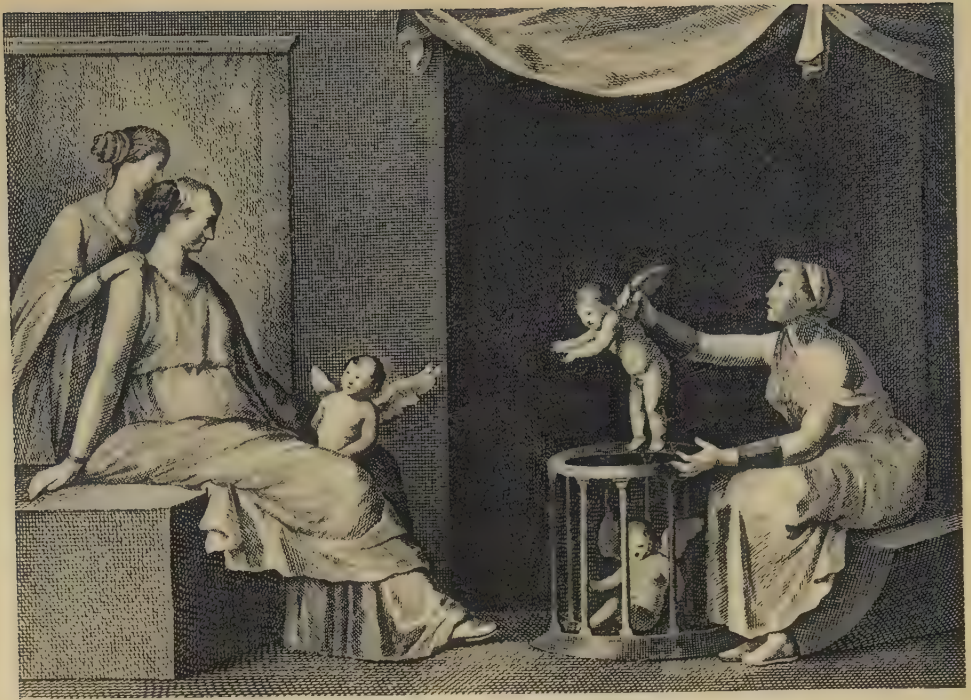
Peinture antique découverte à Gragnano, en 1759.

D'après la gravure de C. Nolli publiée, en 1762,
dans les *Pitture antiche d'Ercolano*, tome III, page 41.

VIEN

La Marchande d'Amours ou Marchande à la Toilette (1763).

Original au Palais de Fontainebleau; épreuve d'après la gravure de Beauvarlet.



DEUXIÈME PARTIE

LA DOCTRINE ET L'ENSEIGNEMENT

FORMATION THÉORIQUE ET PRATIQUE DU PEINTRE D'HISTOIRE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

L'ENSEIGNEMENT DE LA PEINTURE D'HISTOIRE A L'ACADÉMIE ROYALE DE PARIS.

COMMENT se forme un Peintre d'Histoire, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle? Nous nous en rendrons compte en pénétrant à l'Académie, dont l'enseignement est tout entier orienté, par les statuts, vers le genre historique¹.

En 1747, au moment où Tournehem et Coypel entreprennent la réorganisation de l'enseignement académique, les méthodes employées y sont à peu près ce qu'elles étaient au XVII^e siècle, ainsi qu'on les trouve résumées dans les « Tables de Préceptes » de Testelin (1675). En parcourant le cycle des études suivi par le jeune peintre, nous aurons l'occasion de souligner les efforts tentés, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, en vue d'améliorer ces méthodes.

Elles comportent deux sortes d'exercices : des cours pratiques et des leçons théoriques.

Les exercices pratiques se succèdent dans un ordre déterminé, im-

1. *Statuts de 1664*, art. XIII, et *Statuts de 1777*, art. XII. Nul ne pouvait être nommé professeur, s'il n'était Peintre d'Histoire.

muable. L'élève, qui n'est admis à l'Académie que sur la présentation d'un « billet de protection » émanant d'un académicien et attestant qu'il possède les premiers éléments du dessin, commence par copier des académies de maîtres, passe ensuite à l'étude d'après la bosse ou l'antique, et termine à l'école du modèle vivant. Cet ordre pédagogique est si bien consacré par l'usage que nul n'y trouve à redire. C'est le plan d'études exposé depuis cent ans dans tous les traités, notamment dans ceux de Roger de Piles¹ et Gérard de Lairesse², et qu'on retrouve dans la *Nouvelle méthode pour apprendre à dessiner sans maître*, publiée avec des gravures de Cochin, chez Jombert, en 1740. Ce dernier ouvrage est devenu classique. Il a été réédité en 1755 sous le titre nouveau de *Méthode pour apprendre le dessin, où l'on donne les règles générales de ce grand art*, etc.³.

Une spirituelle vignette de Cochin publiée en 1763, montre en raccourci l'École académique en plein travail. On y voit trois groupes de jeunes gens, assidus et attentifs, entourés des professeurs, les uns supposés dans la classe élémentaire, les autres appliqués à l'étude de la bosse, d'autres dans la division supérieure, devant un homme nu. Mais élèves de la première ou de la troisième classe, c'est toujours le corps humain, « l'académie », qu'ils ont à étudier.

Jombert explique quels modèles conviennent aux débutants. On leur fera copier, dit-il, des estampes ou des dessins « d'après des nudités et rarement d'après des figures habillées ou couvertes de draperies. C'est pourquoi on doit leur donner pour modèles les figures de Raphaël et de Michel-Ange et les *Antiques* de Perrier. On doit encore se servir des ouvrages d'Annibal Carrache, dont le dessin a quelque chose de surprenant... » Mais ces modèles jugés parfaits n'étaient pas les seuls dont on disposât. Les études à la pierre noire ou à la sanguine des professeurs, des maîtres contemporains plus ou moins renommés, de Bouchardon

1. Roger de Piles, *Premiers éléments de la peinture pratique*, Paris, 1685, in-12. — Du même, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708, in-8°.

2. Gérard de Lairesse, *Les Principes du Dessin ou Méthode courte et facile pour apprendre cet art en peu de temps*, 1^{re} éd., Amsterdam, 1719, in-4°; 2^e éd., Amsterdam et Leipzig, 1747, in-8°; 3^e éd. Paris, 1787, in-4°.

3. Le titre complet de l'ouvrage est le suivant : « Ch.-A. Jombert, *Méthode pour apprendre le dessin, où l'on donne les règles générales de ce grand art et des préceptes pour en acquérir la connaissance et s'y perfectionner en peu de temps, enrichie de cent planches représentant différentes parties du corps humain d'après Raphaël et les autres grands maîtres, plusieurs figures académiques dessinées d'après nature par Cochin, les proportions et les mesures des plus beaux antiques qui se voient en Italie, et quelques études d'animaux et de paysages*, Paris, Jombert, 1755, in-4°.

(qu'on proclamait alors « le plus grand dessinateur de l'Europe¹ »), de Boucher, de Carle Van Loo, Fragonard, Amand, Briard, Cochin, Lagrenée, Parrocel, Ph.-L. Parizeau, J.-B. Huet, Leclerc et autres, formaient, à l'usage de la jeunesse, des stocks inépuisables de modèles en quelque sorte brevetés. Le burin des meilleurs graveurs, Le Bas, Miger, Demarteau, Janinet, etc., reproduisait ces dessins à centaines d'exemplaires², tandis que certains amateurs, — le comte de Vence, Baillet de Saint-Julien, Babault, Nattier³, — initiés aux beautés de l'« académie », se jetaient sur les originaux et leur faisaient les honneurs d'un cadre pour en orner leurs cabinets⁴.

Naturellement, la grande préoccupation du professeur est toujours de réduire l'art à des formules, à des combinaisons de lignes, de rapports et de proportions, selon la vieille méthode exposée, au xvii^e siècle, par Girard Audran⁵. Le corps humain est gradué comme un thermomètre. Chaque partie s'explique « en fonction » d'une autre. « La proportion de la hauteur de la femme », écrit imperturbablement J.-B. Huet, sur une des planches de son *Recueil*, « est comme celle de l'homme, de huit têtes, avec ces différences que la femme a la tête plus petite et le cou plus long, les parties des mamelles et du bas-ventre plus basses, ce qui fait que l'espace depuis le dessous des tétons jusqu'au nombril est plus petit de la moitié d'un nez et qu'elle a la cuisse moins longue d'environ un tiers de nez : elle a la poitrine plus étroite, les hanches plus larges, les cuisses plus grosses, le haut du bras et les jambes plus grosses ; ses muscles sont beaucoup moins apparents, ce qui en rend les contours plus égaux et plus coulants. Un enfant de quatre ou cinq ans

1. Lettre de Bouchardon à son père, en 1735 (Arnaudet, *Notice histor. sur Bouchardon*, 1855).

2. Le Bas publie vers 1735-40 un *Livre de Dessins*, qui représentent les parties du corps humain et des figures entières, gravés d'après les plus grands peintres modernes tels que MM. Van Loo, Parrocel, Boucher et Lancret ; et d'après les tableaux du fameux Lesueur qu'on voit au Cloître des Chartreux... Ce livre contient 20 feuilles. Cf. *Œuvre gravé de Le Bas*, 1789, tome I.

Voy. encore, de Bouchardon, *Recueil de 50 statues antiques dessinées à Rome* (1732). — *Suite de sujets dessinés à Rome d'après l'antique*, gravés par Caylus, terminés par Le Bas (1737). — *Livre de diverses figures d'académies dessinées d'après le naturel* (1738).

En 1771, l'Académie accorde à Demarteau la permission « de graver dans la manière qui imite le crayon » plusieurs académies de professeurs. (*Proc.-Verb.* VIII, 88.)

En 1773, paraissent les *Principes de dessin d'après nature*, par Leclerc et Janinet, dédiés à J.-B.-M. Pierre, Paris, in-4°. — Vers la même époque, paraît sous le titre d'*Études de Têtes d'après l'Antique*, un recueil de dessins exécutés à Rome par Amand et gravés par Miger.

3. Voy. les Catalogues des ventes : comte de Vence (1759), Baillet de Saint-Julien (10-13 déc. 1759), Babault (24 janvier 1763), Nattier (27 juin 1763).

4. Cf. Watelet et Levesque, *Encyclopédie méthodique* (1788-91), au mot *Académie*.

5. Girard Audran, *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité*, Paris, 1683, petit in-f°.

a de hauteur cinq des huit parties de la femme, ou cinq têtes; plus il augmente en âge, plus le bas de son corps acquiert d'étendue, jusqu'à ce qu'il en compose enfin la moitié juste¹. »

La même démonstration se poursuivait sur les antiques², lorsque le professeur jugeait l'élève en mesure d'aborder avec fruit cette étude. Depuis la fondation de l'Académie, l'antique n'avait pas cessé d'être, en théorie du moins, l'aliment complet du jeune homme qui se destinait à la peinture, au même titre que les classiques grecs et romains constituaient le fond des humanités. On en avait reconnu l'excellence au xvii^e siècle, et par admiration pour le génie de Poussin, autant que par tradition classique, on lui avait donné dans l'enseignement une place prépondérante. Cependant, on le comprenait mal. A la mort de Le Brun, quand le parti « coloriste », ou « rubéniste », l'emporte, il n'est pas douteux que les conditions deviennent particulièrement défavorables à l'étude et à l'intelligence de l'antique. Les boursofflures du rococo, qui est à la mode, les draperies ronflantes du Bernin et de l'École bolonaise, cette recherche enragée du « pittoresque », qui tourmente alors l'imagination des artistes, jointe à la vogue du genre pastoral, « galant » et « gracieux », les préparent bien mal à sentir la beauté sobre et précise de la statuaire antique. De tous les maîtres de la première moitié du xviii^e siècle, Bouchardon est le seul qui ait pu vraiment réagir, — dans une certaine mesure, — et qui ait eu quelque intuition de cette merveilleuse simplicité de lignes, de cette pureté de contours, de cette science parfaite du modelé qui fut le secret des Grecs. Mais il est le seul. L'opinion la plus courante, vers 1750, c'est que l'étude de l'antique se prolonge trop longtemps, et que l'abus qu'on en fait finit par la rendre fastidieuse comme une corvée³. La jeunesse académique ne s'y soumet

1. Voy. aussi, dans l'*Art de peindre*, de Watelet, deux planches dessinées au trait par Pierre et donnant l'échelle des proportions du corps humain d'après l'antique.

Il est à peine besoin de faire remarquer que de nos jours encore, c'est cette méthode savante et conventionnelle qui prévaut dans l'enseignement. Toutefois, signalons la réaction énergique tentée ces dernières années par MM. G. Quénieux, L. Guébin, etc., en faveur d'une méthode « intuitive et rationnelle », qui fait davantage appel au sentiment inné de l'enfant. Cf. l'article publié par M. G. Quénieux dans l'*Art décoratif*, 1907.

2. Remarquons que l'étude de l'antique, à l'Académie, se fait d'après les moulages en plâtre, autrement dit « la bosse », et non pas directement sur les marbres originaux, conservés au Cabinet du Roi. L'antique et la bosse, au point de vue pédagogique, sont une seule et même chose, et quand un auteur comme Watelet, par exemple, à l'article *Dessin* de l'*Encyclopédie* (publiée en 1754) parle de l'étude de la bosse, qui est pratiquée à l'Académie, il désigne suffisamment, croyons-nous, l'étude de l'antique. — M. André Fontaine (*Les Doctrines d'art*, p. 290) semble avoir commis sur ce point une légère inadvertance.

3. « Il est étonnant qu'une étude si utile, si indispensable, soit aujourd'hui si négligée »,

qu'autant qu'elle y est obligée par les règlements de l'École. Elle l'abandonne avec joie et le ferme propos de n'y plus revenir, dès qu'elle est admise dans la classe du modèle vivant. « Vous n'avez pas été témoins », disait un jour Chardin à Diderot, « des larmes que ce *Satyre*, ce *Gla-diateur*, cette *Vénus de Médicis*, cet *Antinoüs* ont fait couler. Soyez sûrs que ces chefs-d'œuvre des artistes grecs n'exciteraient plus la jalousie des maîtres, s'ils avaient été livrés au dépit des élèves ¹... » En 1749, l'Académie « juge à propos » d'accorder, à six élèves choisis sur une épreuve facultative, « la permission » de dessiner ou de modeler à discrétion et en dehors des heures réglementaires, d'après les antiques exposées dans ses salles ². Mais deux ans plus tard, Ch. Coypel constate et déplore avec amertume que « pas un des écoliers n'a daigné profiter de cette grâce ³ », et il attribue à une « puérile vanité » la « répugnance » invincible qu'éprouvent ceux « d'un certain âge » à reprendre un exercice qu'ils jugent indigne de leur attention. Nous sommes encore loin du jour où ils supplieront l'Académie de leur accorder le privilège qu'ils refusent d'accepter aujourd'hui ⁴. Aussi, avec quel empressement, quelle « reconnaissance » accueille-t-elle la requête du comte de Caylus, en faveur d'un élève qui demande, un jour, à « copier l'Hercule ⁵ » !

Elle ne se contente pas d'ouvrir largement ses portes aux étudiants de bonne volonté; elle a soin de renouveler et de compléter ses collections d' « antiques », déjà considérables ⁶. En 1749, nous l'avons vu, elle

constate le peintre Julien de Parme, qui séjourne à Paris de 1747 à 1755. Et il en rend responsable Lemoyne qui a « voulu prouver que l'étude de l'antique était dangereuse. Cette nation (la France), qui se pique de mettre de l'esprit et de la chaleur partout, n'a vu que de la glace dans ces chefs-d'œuvre de l'antiquité... » Lemoyne et ses élèves ont « tout gâté en France : on ne s'y est plus proposé d'autres modèles que Le Cortone, Carle Maratte et Le Bernin... » (Voy. l'autobiographie de Julien de Parme, dans Landon, *Précis historique des productions des Arts*, Paris, 1801, I, 134). Il faut ajouter que les Philosophes, les Encyclopédistes, au nom du réalisme et de la nature, étaient amenés, eux aussi, à combattre, par principe, l'abus de l'antique.

1. Diderot, *Salon de 1765* (X, 234).

2. *Proc.-Verb.* VI, 160-162. — M. Rocheblave (*Essai sur Caylus*, p. 204) interprète d'une façon évidemment trop extensive cette décision, quand il laisse entendre qu'elle introduisit l'étude de l'antique dans l'enseignement de l'Académie. Cette étude est au programme depuis l'origine de l'École. La décision du 29 mars 1749 innove seulement en ce qu'elle permet à six élèves de poursuivre, à loisir et en dehors des heures de classe, l'étude des antiques qui les intéressent davantage.

3. *Proc.-Verb.* VI, 272.

4. *Proc.-Verb.* X, 28, 68 (26 sept. 1789, 31 juillet 1790). L'Académie autorise alors les élèves à dessiner tout seuls, d'après les antiques, les huit derniers jours des mois d'été.

5. *Proc.-Verb.* VII, 23. « Elle (l'Académie) a témoigné sa reconnaissance à M. le comte de Caylus, du zèle avec lequel il continue de chercher les moyens les plus propres à former les élèves dans l'étude essentielle des antiques » (20 octobre 1756).

6. Les statues antiques particulièrement recommandées par Ch. A. Jombert sont l'Hercule

acquiert d'un seul coup le fonds d'atelier du sieur Robert, comprenant 124 moulages d'antiques et les creux de la Colonne Trajane¹. D'autre part, les conférenciers et les professeurs les plus qualifiés font assaut d'éloquence en faveur de l'antique délaissé. En termes particulièrement pressants Massé², Louis Galloche³, Ch. Coypel⁴, Caylus⁵, rappellent « la nécessité de le bien connaître » et cherchent à vaincre la « répugnance » des élèves. Leurs efforts, aidés par le mouvement général du goût et des idées ambiantes, ne seront pas perdus. Vers 1760-62, les salles de l'Académie ne suffisent plus à contenir tous les élèves qui se présentent. Il est nécessaire, devant ce torrent impétueux, de faire un nouveau règlement⁶. On obtient du Roi la concession de la vaste Galerie d'Apollon, et l'on se préoccupe d'aménager une seconde « école de l'antique » au-dessus de la première⁷. C'est, sans nul doute, un succès pour le groupe « antiquisant », mais un succès plus apparent que réel, car la résistance des « réalistes » et des « naturistes » embusqués derrière l'Encyclopédie, Diderot, Cochin, Watelet, Falconet, mettant en garde la jeunesse contre l'« abus de l'antique », jugé propre à engendrer « la manière », jettera longtemps encore un certain trouble dans les idées pédagogiques. L'opposition des deux tendances se manifeste nettement jusque vers 1780-85, époque où le point de vue « antiquisant » l'emportera d'une façon définitive. Tout le monde proclame, en principe, l'utilité de l'étude de l'antique. Mais où l'on ne s'entend plus, c'est quand il s'agit de déterminer la durée et l'importance que doit prendre, à l'École, cette étude.

Farnèse, le Taureau Farnèse, la Vénus de Médicis, l'Apollon du Belvédère, l'Antinoüs, le Laocoon, le Gladiateur et le petit Faune flûteur de la villa Borghèse, le Faune de la vigne Borghèse, le Gladiateur mourant, du Capitole, l'Apollon jouant de la flûte et le Satyre de la villa Ludovisi, l'Hermaphrodite. (*Méthode pour apprendre à dessiner...*, p. 75.)

1. *Lettre de Coypel à Tournehem*, et réponse de celui-ci (13 mai 1749). Coypel donne la liste des principales statues moulées. Cf. l'Inventaire de l'an II des marbres et plâtres moulés sur l'antique exposés dans les salles de l'Académie. (A. Fontaine, *Les Collections de l'Académie*, 142, 144, 167, 188, 205).

2. *Proc.-Verb.* VI, 180 (8 nov. 1749).

3. École nat. des Beaux-Arts, *Ms.* 183 bis I, et *Proc.-Verb.* VI, 213 (6 juin 1750). Première conférence, *Sur le Dessin*. Cf. L. Gougenot, *Éloge de Louis Galloche* dans les *Mém. inédits sur la vie et les œuvres des membres de l'Académie*, II, 297-299.

4. *Proc.-Verb.* VI, 182-186, 271-273. Il est assez probable que Ch. Coypel préconise l'étude de l'antique par acquis de conscience, plutôt que par véritable conviction.

5. *Proc.-Verb.* VI, 387. Conférence *Sur les Sculpteurs grecs* (1^{er} juin 1754).

6. *Proc.-Verb.* VII, 139 (26 juillet 1760) et *Lettre de Cochin à Marigny*, 3 mars 1761.

7. *Lettre de Cochin à Marigny*, 5 sept. 1763. — *Proc.-Verb.* VII, 278-282. « Depuis longtemps », écrit Cochin, « je n'ai point rappelé à votre souvenir un projet auquel vous avez bien voulu donner votre approbation, concernant les moyens d'augmenter l'École de l'Académie de Peinture d'une nouvelle École de l'antique... » — On sait que, faute d'argent, cette deuxième École ne fut ouverte qu'en 1776.

Les Encyclopédistes ont prévu le danger. Il faut leur rendre cette justice. S'ils consentent à faire une part raisonnable à l'antique, ils se refusent à lui laisser occuper dans l'enseignement une place prépondérante. Ils donnent des conseils de sagesse à ceux qui seraient tentés d'oublier qu'il vaut mieux connaître la nature directement qu'« en visite chez le voisin », ou qui, aveuglés par le génie des statuaires grecs et n'apercevant pas que « la lettre tue, tandis que l'esprit vivifie », commettraient l'erreur de s'abandonner à une imitation servile¹.

C'est seulement lorsque l'élève est ou paraît rompu à l'étude de l'antique, après qu'il a, selon les termes de Chardin, « séché des journées et passé des nuits à la lampe, devant la nature immobile et inanimée² », qu'il peut prétendre à passer dans la division supérieure³, dans cette École du Modèle, qui était « l'Académie » par excellence⁴, où il entrait en contact avec ce qu'on appelait alors « la nature », où il devait, selon Nonnotte, en surprendre « l'âme et la vie ». C'est là, vers cette prétendue source de vérité que tous les yeux se tournent. Il n'y a guère qu'un esprit frondeur comme Diderot qui ose contester l'excellence de l'École du Modèle et la traiter de « boutique de manière ». Encore ne se permet-il cette irrévérence de langage que dans le secret de son ami Grimm⁵. Cette classe est la haute visée des élèves, comme elle est le principal souci du Directeur général, des officiers, des professeurs, des simples académiciens, voire du concierge! L'accès en est réglementé avec

1. « Il faut faire un usage modéré de cette étude de la bosse », écrit Watelet en 1754, dans l'*Encyclopédie* (mot *Dessin*). « Un jeune homme qui n'en connaît point encore le danger y puiserait peut-être un goût sec et froid, dont il pourrait se faire une habitude. L'usage trop fréquent de la bosse est aussi dangereux pour ceux qui veulent bien dessiner la figure que le secours du mannequin (lorsqu'on en abuse) l'est pour ceux qui veulent bien draper; il faut donc que l'élève passe le plus tôt qu'il lui sera possible à l'étude de la nature. » Cf. l'*Encyclopédie méthodique*, de Watelet et Levesque, au mot *Dessin*, et l'opinion de Chardin rapportée par Diderot (*Salon de 1765*, X, 235). On connaît d'ailleurs la vigoureuse sortie de Diderot lui-même contre l'abus de la bosse (*Essai sur la Peinture*, 1765). Voy. aussi Cochin, 2^e et 3^e *Discours à l'Acad. de Rouen* (1777). Il va jusqu'à préconiser l'étude de la nature, c'est-à-dire du modèle vivant, avant celle de « certaines antiques », pour éviter de contracter « la manière ».

2. Rapportés par Diderot. (*Salon de 1765*, X, 234.)

3. Le Règlement du 4 avril 1761 est formel (*Proc.-Verb.* VII, 162). Cf. Cochin, 3^e *Disc. à l'Acad. de Rouen*, p. 14.

4. C'est la définition même que donne l'*Encyclopédie* (I, mot *Académie*) : « *Académie de Peinture*, est une école publique où les peintres vont dessiner ou peindre, et les sculpteurs modeler d'après un homme nud, qu'on appelle *modèle*. » Nous pouvons nous faire quelque idée de cette classe par deux vignettes de Cochin, insérées dans la *Nouvelle Méthode* de Jombert (Paris, 1740). Ce sont deux lettres grises, l'une, un O (page 29), dans lequel est représentée la salle du modèle; l'autre, un S (page 33), qui montre le professeur occupé à corriger les dessins.

5. Diderot, *Essai sur la Peinture* (*Œuvres compl.*, X, 464 et suiv.).

rigueur ¹. D'abord, il n'est pas loisible au premier venu de « voir poser le modèle ». C'est là un des privilèges « réservés aux académiciens », et il faut être un jeune étourdi comme ce Regnault, dont parle Cochin, pour « oser » y prétendre ². Les élèves sont répartis en quatre classes ³, et, une fois le modèle posé, ils entrent dans l'ordre suivant ⁴ : les premiers appelés sont les fils d'académiciens; viennent ensuite les Grands Prix, en tête desquels passent les Élèves Protégés; puis les Médaillistes ⁵, et enfin les simples élèves. Ceux-ci non plus ne se placent pas au hasard, mais suivant le rang qu'ils ont obtenu au concours ⁶, sinon à la faveur de puissantes protections ⁷. Voilà la hiérarchie scolaire. Quant au modèle lui-même, l'homme qui a reçu la mission de personnifier la nature devant cette foule attentive, tout concourt également à lui donner une haute idée du rôle important qu'il joue dans l'École ⁸. Choisi pour faire figure d'Apollon ou d'Hercule, « le Modèle », comme on l'appelle, est un vrai personnage. Ce n'est point un homme de rencontre, cherchant sa vie, qui vient poser d'une façon passagère et intermittente, et qu'on rétribue à la fin de la séance ⁹. Il est fonctionnaire royal. Il porte l'épée ¹⁰ et la livrée du Roi ¹¹, il est logé au Louvre où il occupe deux chambres ¹², et il reçoit une pension variant de 200 à 500 livres, réversible sur la tête de sa veuve ¹³.

1. Voy. notamment le *Règlement pour l'ordre des élèves*, du 9 nov. 1743 (*Proc.-Verb.* V, 354), le *Nouvel arrangement pour l'appel des élèves*, du 25 janvier 1749 (*Proc.-Verb.* VI, 154) et le *Règlement*, du 30 juillet 1751 (*Proc.-Verb.* VI, 279).

2. *Lettre de Cochin à Marigny*, le 19 février 1759.

3. L'École du modèle en 1764, c'est-à-dire au moment où l'on veut la doubler, contient 120 places environ, alors que plus de 400 élèves ou hommes faits (certains, âgés de 40 ans), viennent ou ont le droit d'y venir dessiner. (*Cochin à Marigny*, 22 déc. 1764, 24 déc. 1762.)

4. Cf. Blondel, *Architecture française*, Paris, 1756, in-f°, VI, 37, note f.

5. Ceux qui ont obtenu une médaille à l'un des concours de quartier d'après le modèle.

6. Le concours pour la répartition des places entre les non-médailistes, avait lieu au commencement d'octobre. A partir de 1772, il a lieu deux fois par an, aux mois d'avril et d'octobre. (*Proc.-Verb.* VIII, 97.)

7. Cochin s'en plaint amèrement. Il y a des élèves « privilégiés », protégés par le Directeur général, le Roi Stanislas, le Dauphin, l'Infante, les ministres étrangers, etc. Ceux-là, au lieu d'occuper, dans la salle du modèle, la place due à leur mérite, passent avant d'autres, qui ont pourtant plus de valeur. (*Lettre de Cochin à Marigny*, 19 février 1759.)

8. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'Académie emploie simultanément à son service trois modèles, qui constituent un groupe hiérarchisé. Le plus ancien porte le titre de « Premier Modèle ».

9. Lemaire, modèle de 1777 à 1782, était « cy-devant Caporal des Grenadiers au Régiment des Gardes Françaises » et, si nous en croyons Renou, « de la stature et de la beauté dont il était, il eût fait son chemin » dans cette arme. (*Arch. Nat.* O¹ 1927¹⁴.)

10. *Proc.-Verb.* III, 137.

11. *Proc.-Verb.* I, 310; IV, 307.

12. *Arch. Nat.* O¹ 1541¹. Le Bon du Roi est du 7 nov. 1755. (*Arch.-Nat.* O¹ 1073¹.)

13. *Proc.-Verb.* VIII, 129. *Après 46 ans de service*, Deschamps se retire, en 1771, avec 200 livres de pension. Doriaac reçoit 500 livres et Charles 400 livres.

C'est un homme de confiance¹, qui peut, comme « le bon Deschamps », être attaché pour toute son existence au service de l'Académie². Il est en quelque sorte titulaire de sa charge. Et cette titularisation de fait constitue, d'ailleurs, un abus déplorable, contre lequel s'élèvent encore les Encyclopédistes, et notamment Cochin et Watelet. « Il serait nécessaire », écrivait le premier, en 1777, « *qu'il y eût plusieurs modèles de différents âges et de différents caractères...* Sans cette variété, on pourrait aussi en quelque façon se manifester d'après nature; je veux dire que l'habitude de ne voir toujours que le même modèle et de n'étudier que la même conformation, pourrait devenir une routine³... » Et Watelet précisait avec vigueur le grief : « Un modèle nommé Deschamps a posé, pendant plus de quarante ans, à l'Académie de Peinture. Pendant cette longue période de temps, presque toutes les figures des tableaux de l'École Française ont été étudiées d'après Deschamps; tantôt Deschamps était Mercure toujours jeune, tantôt il était le terrible Mars, tantôt Neptune, Pluton, Jupiter. Ceux qui avaient quelque habitude de l'École reconnaissaient l'éternel Deschamps et admiraient les nombreuses métamorphoses qu'on lui faisait subir. Il n'y avait pas jusqu'à sa tête qui ne se fit quelquefois reconnaître, et l'on était étonné de voir sa face un peu bachique devenue celle d'un héros ou d'un Dieu⁴. » Jean Restout « se vantait même de prendre le modèle homme de l'Académie pour faire les nymphes, les Arianes, les Vénus et toutes les autres femmes de ses tableaux⁵ ». Et la chose ne doit pas nous étonner, car, non seulement les modèles femmes étaient « d'une cherté horrible », comme dit Taillasson⁶, qui essayait de s'en passer « à l'aide des bosses », mais, — si étrange que cela paraisse aujourd'hui, — un préjugé de « décence » interdisait formellement de poser des femmes nues à l'Académie⁷. Par

1. Le trésorier de l'Académie est autorisé à prêter 1.200 livres à Roland, Premier Modèle, « serviteur honnête et exact à ses devoirs ». (*Proc.-Verb.* VIII, 311.)

2. *Lettre de Pierre à Marigny* (13 juillet 1773). Deschamps avait été engagé à l'Académie en 1725. (*Proc.-Verb.* IV, 393.) Il prit sa retraite en 1771 et mourut en 1773.

3. Cochin, 3^e *Discours (sur la Manière) à l'Académie... de Rouen*, 1777, p. 14.

4. Watelet et Levesque, *Encyclopédie Méthodique*, I, p. 520. Cf. Diderot, *Essai sur la Peinture*. (*Œuvres compl.*, X, 464.)

5. Robin (J.-B. C.), *Notice sur Jean Bernard Restout* (fils de Jean Restout, 1692-1768) [*Magasin Encyclopédique*, 1797, VI, 443].

6. Lettre de J.-J. Taillasson à sa mère (1^{er} juin 1766), publiée par M. Ch. Marionneau (*R. Soc. B.-A. Dép.* 1891, 602). On ne trouvait guère, dit-il, de modèle-femme, « à moins de six francs par matinée ».

7. « On ne se sert point, dans les écoles publiques, de femme pour modèle, comme plusieurs le croient », lit-on dans l'*Encyclopédie*, au mot *Académie* [tome I (1751)]. Cf. *Proc.-Verb.* X, 57.

extension, même vêtus, les modèles féminins n'y étaient point en usage, ou plutôt ils le furent exceptionnellement, à partir de 1759, mais juste le temps prescrit pour le concours de la « Tête d'Expression », c'est-à-dire trois heures par an !

C'est, en effet, à l'École du modèle vivant que les futurs Peintres d'Histoire étudiaient la science de l'*Expression des Passions*, — en s'inspirant surtout de la méthode de Le Brun ¹, devenue classique, et qui, au XVIII^e comme au XVII^e siècle, malgré la condamnation portée par Mengs et Winckelmann, continue à faire autorité. La grande innovation, dans cette partie de l'enseignement, est, en 1759, la fondation par Caylus, du « Concours de la Tête d'Expression ». Elle souligne, — d'ailleurs, sans le corriger, — le vice de cette méthode artificielle et abstraite, qui conduisait infailliblement l'élève à « la manière ». On croyait alors de bonne foi qu'il suffisait d'avoir un modèle devant les yeux pour saisir sur le vif la nature ². Mais il est intéressant de noter les préoccupations auxquelles obéit le fondateur de ce concours : il n'a en vue que la perfection du genre « noble » de l'histoire ³. Le modèle, — de préférence une femme, — « sera toujours pris dans l'âge de la jeunesse et la vieillesse n'y pourra être employée. On évitera avec soin que le choix ne tombe sur des femmes de mauvaises mœurs, et l'on ne se servira pour cet objet d'aucuns mendiants, ni autres, dont la bassesse dans les habitudes extérieures et dans le caractère du visage les rendrait incompatibles avec l'étude des belles formes, qui doivent être inséparables de l'expression dans ce concours ». Un professeur désigné par le sort, — ce fut la première fois Dandré-Bardon, — se chargeait « de chercher, de choisir et d'instruire » ce modèle, en lui faisant prendre l'expression de la passion qu'il devrait « tenir » pendant trois heures. La première année ⁴, la femme ainsi dressée avait à rendre « l'Admiration mêlée de joie » ; puis défilèrent successivement « l'Affliction », « la Douceur » ⁵,

1. Voy. Henry Lemonnier, *L'Art français au temps de Louis XIV*, p. 32-39.

2. Caylus s'était inspiré d'une idée de Léonard de Vinci. Voy. Sa conférence sur *La Manière* (2 sept. 1747), dans Fontaine, *Caylus*, p. 181.

3. Voy. sur les conditions du concours, Ch. Henry, *Donation du comte de Caylus à l'Académie de Peinture pour la fondation du concours dit de « la Tête d'Expression »*. (NAAF. 1880-81.) Cf. *Proc.-Verb.* VII, 106-111, 119, 123, et *Lettre de Cochin à Marigny*, 10 oct. 1759. — Le prix était de 100 livres.

4. Le premier concours eut lieu le 17 décembre 1759, et non en 1760, comme on l'écrit parfois. (*Proc.-Verb.* VII, 106-111.)

5. Un dessin très connu de Cochin, conservé au Louvre et gravé par Flipart, montre la séance du Concours de la Tête d'Expression, en 1761. Le modèle, — une femme, — y est censé exprimer « la Douceur ».

PLANCHE IX

DESHAYS

Résurrection de Lazare (1763).

Dessin au bistre rehaussé de blanc.

Musée du Louvre, portefeuilles, n° 26.200.



« la Gaieté », « le Mépris », « l'Abattement », « l'Innocence et la Candeur », « la Contemplation », etc. ¹.

A l'École du Modèle, les études de dessin et de coloris ne vont pas de pair. Après comme avant 1747, le dessin y occupe toujours une place prépondérante. La plupart des élèves dessinent leurs académies au fusain, à la pierre noire, à la sanguine. On les autorise à prendre le pinceau, quand ils sont rebutés du crayon, c'est-à-dire quand ils ont déjà, selon le mot de Cochin², « le sentiment émoussé ». L'enseignement de la couleur, des « effets de lumière » et de ses « reflets », vient trop tard à l'École du Modèle, il est sacrifié. On s'en rend si bien compte que, dans les *Dialogues sur les Arts*, un des interlocuteurs réclame expressément la création d'une Académie spéciale de Coloris³. Et si La Tour, en 1776, fonde le « Prix de l'étude d'une tête avec les mains, peinte d'après nature, sous trois aspects différents » ou « Prix de torse », c'est dans l'arrière-pensée d'amener les élèves à s'occuper davantage de la couleur⁴. Mais l'opinion la plus généralement admise à l'Académie est encore celle que formulait Louis Galloche : on apprend le coloris « en

1. Duvivier, *Liste des peintres..... couronnés dans le Concours de la Tête d'Expression* (AAF. 2^e série, I, 195-208).

Ce concours d'École, qui a lieu encore régulièrement de nos jours, ne devait pas produire les heureux résultats qu'en attendait son fondateur. Le premier essai, — malgré les efforts de Dandré-Bardon, — fut même à ce point médiocre que l'Académie dut réserver le prix. Les années suivantes, ainsi que l'avait prévu Cochin, en montrant l'impossibilité de trouver un modèle qui tiendrait l'expression d'une passion pendant trois heures, la faiblesse chronique des épreuves prouva que le concours manquait absolument son but. (Voy. *Lettre de Cochin à Marigny*, 10 oct. 1759; *Lettre de Pierre à Marigny*, 28 sept. 1770.) — En 1777 l'Académie décide qu'à l'avenir le programme de l'Expression proposée serait porté à la connaissance des élèves huit jours à l'avance, pour leur permettre de faire quelques études préparatoires. (*Proc.-Verb.* VIII, 278.) — En 1785, le comte de Percy manifeste le désir de fonder un prix de 300 livres, moins compliqué que le prix Caylus, en faveur de l'élève qui « aura le mieux réussi sur une tête d'expression quelconque ». (*Arch. Nat.* O¹ 1927¹³, *Lettre de Pierre à d'Angiviller*, 26 février 1785.)

2. Cochin, 1^{er} et 2^e *Discours à l'Académie de Rouen*.

3. *Dialogues sur les Arts*, II, cités par Fréron, *Année littéraire*, 1755, VII, 353. (Dialogue entre un peintre américain et un français.)

4. Cochin, qui ne voyait pas sans inquiétude la faiblesse de l'École française dans la partie de la couleur, fonde le plus grand espoir sur l'efficacité du Prix La Tour. Il propose même de l'appeler le « Prix du Coloris », parce que, dit-il, ce concours « est une leçon très importante du coloris et des effets de la lumière, en forçant à étudier la déperdition que souffrent les tons de couleur dans l'ombre, et la teinte que leur donnent les lumières de reflet ou environnantes » (2^e *Disc. à l'Acad. de Rouen*). L'Académie, malheureusement, ne parut pas pressée de satisfaire au vœu de Cochin. Le prix de Torse fut distribué pour la première fois seulement en 1784. (Cf. A. de Montaiglon, AAF. 2^e série, I, 203. — *Proc.-Verb.* VIII, 214-219; IX, 204.) Noter la préoccupation du fondateur : « On choisira, autant qu'il sera possible, un modèle dont la tête ait du caractère et soit en quelque manière propre à entrer dans un tableau d'histoire... » La Tour lui-même !

copiant les tableaux des meilleurs maîtres ¹ ». A ce point de vue, la Galerie de Rubens, au Luxembourg, était la grande ressource de Paris ².

Les études théoriques à l'Académie comprennent des cours de sciences (géométrie, perspective, anatomie) et de lettres, portant sur la Poésie, la Fable, l'Histoire et la Géographie, complétés par les conférences, dissertations ou lectures, auxquelles les élèves sont tenus d'assister à partir de 1748 ³.

Les trois cours de sciences existent dès l'origine de l'Académie. De tout temps, ils ont été considérés comme indispensables à la formation d'un artiste et spécialement d'un Peintre d'Histoire.

L'anatomie, surtout, paraît essentielle. Massé, Galloche, Caylus, Cochin, Watelet, Mariette, pour ne citer que ceux-là depuis Le Brun, insistent sur cette partie des études. Cependant, la façon dont cet enseignement est donné, au cours du XVIII^e siècle, laisse énormément à désirer. Pour faire des économies, Orry a supprimé la gratification de 300 livres accordée au professeur Sarrau, et celui-ci a tôt fait d'abandonner son cours. Aussi, en 1746, la Compagnie, inquiète, saisit-elle avec empressement une proposition de Jean Süe, ancien chirurgien-major de l'Hôpital de la Charité, qui offre « de recevoir gratuitement », à l'École de Chirurgie, les élèves de l'Académie de Peinture. Elle le nomme ⁴, en conséquence, adjoint à professeur pour l'anatomie. Cependant, quels que fussent le désintéressement et la compétence du nouveau professeur, elle n'en restait pas moins dépourvue d'un enseignement anatomique régulier. Le cours avait lieu au dehors, il était facultatif, et il s'adressait plutôt à des chirurgiens qu'à des artistes ⁵. Mais, dans l'impossibilité de mieux faire, il fallait bien se contenter de cette solution provisoire. C'était déjà pour l'Académie, quelque chose de précieux que de pouvoir dire qu'elle continuait à tenir son cours d'anatomie. Et les dissertations éloquentes de Jean Süe et de Massé sont comme des appels au public, qui l'ignore, et aux élèves, qui le négligent ⁶.

Dix ou quinze ans plus tard, l'enseignement de cette science nécessaire en était toujours au même point. L'Académie, sans ressources,

1. *Cours de Peinture*.

2. *Lettres de Cochin à Marigny*, 4 et 11 sept., 17 oct. 1766.

3. *Proc.-Verb.* VI, 113 (31 mars 1748).

4. *Proc.-Verb.* VI, 39, 43 (26 nov. 1746).

5. *Lettre par une Société d'amateurs...*, 1748 (DEL. 32, p. 82); *Lettre de Cochin à Marigny*, 1^{er} mai 1764.

6. *Proc.-Verb.* VI, 162 (12 avril 1749), 180 (8 nov. 1749).

est incapable de réaliser aucune amélioration. Elle ne peut même pas introduire dans son école l'étude du cheval vivant¹, et combler ainsi une des grosses lacunes du Peintre d'Histoire².

En 1764, un événement désagréable remit à l'ordre du jour la question de l'enseignement anatomique. La Communauté des Maîtres-Peintres, heureuse d'infliger « une petite humiliation » à sa puissante rivale, organise et ouvre chez elle, à grand renfort d'annonces dans les journaux, « un cours gratuit d'anatomie ». Aussitôt, Cochin, habile à profiter des incidents, intervient auprès de Marigny et le supplie de demander au Roi les fonds nécessaires, afin de rétablir le cours suspendu depuis près de vingt ans. Mais en attendant « les temps plus heureux », qui apporteront un peu d'argent dans la caisse, il lui transmet une décision de l'Académie, avide de « pourvoir au plus pressé » : elle demandait simplement à faire fabriquer, avec le produit de la vente des Livrets du Salon, « une belle figure anatomique en cire colorée », munie de muscles mobiles³.

De son côté, le comte de Caylus ne reste pas inactif. Après une conférence sur le sujet, il entreprend de « réchauffer l'émulation » de la jeunesse académique en fondant un « Prix d'Ostéologie », d'une valeur de 100 livres (1764). « Son dessein », explique Cochin, « est de faire réparer le squelette que nous avons à l'Académie, qu'il soit posé dans une attitude intéressante, telle que celle du Gladiateur, que tous les élèves qui ont gagné des Prix ou des Médailles soient admis à y concourir⁴... »

Cependant, le cours d'anatomie artistique, autrefois professé au Louvre, ne devait jamais être rétabli, quoiqu'on en parlât souvent⁵, et

1. *Lettres de Cochin à Marigny*, 30 déc. 1759 et 20 mars 1768. — En 1780, Vincent, professeur à l'École Vétérinaire, ouvrira, enfin, un cours gratuit à l'Académie. (*Proc.-Verb.* IX, 26.)

2. D'une façon générale, en effet, les artistes ne savaient pas représenter les chevaux. Perrin, pensionnaire à Rome, reçoit les chaleureuses félicitations de l'Académie parce qu'il sort de la médiocrité ordinaire : « Nous avons été singulièrement contents de ses études de chevaux », dit le Rapport des Commissaires, « et nous pensons qu'il serait à désirer que les peintres ne dédaignent pas d'étudier les animaux, qui sont le plus souvent admis dans le genre historique. » (*Cor. Dir.* XIV, 412, 31 janvier 1784.) — Watelet et Levesque, dans leur *Encyclopédie Méthodique*, I, 189, expriment le même vœu : « Rien de plus ordinaire aux Peintres ou Dessinateurs d'Histoire que l'obligation de représenter des chevaux. Que de choses ne trouve-t-on pas à désirer sur cet objet dans leurs ouvrages ? Il est à souhaiter que les jeunes artistes apprennent à en connaître l'anatomie... »

3. *Lettre de Cochin à Marigny*, 1^{er} mai 1764.

4. *Proc.-Verb.* VII, 249, 251, 270. — *Lettre de Cochin à Marigny*, 30 avril 1764.

5. Noter, en 1768, le projet du ministre Bertin tendant à fonder une *École Publique et Gratuite d'anatomie artistique*. Il ne fut jamais réalisé. (*Cochin à Marigny*, 20 mars 1768.)

que, dans cette vue, les membres honoraires eussent poussé le dévouement jusqu'à ouvrir entre eux une souscription¹. C'est toujours le professeur Jean Sûe qui y supplée par les cours qu'il donne à l'École de Chirurgie et à l'Hôpital de la Charité. Mais jusqu'en 1772, il démontre encore exclusivement sur le squelette et le cadavre², suivant l'ancienne méthode, jugée absolument insuffisante pour des artistes³. Il inaugure enfin, en 1772, une série de leçons *sur le Modèle vivant*⁴, et ce cours, spécialement destiné aux élèves de l'Académie, continue à se tenir dans l'amphithéâtre de l'Hôpital jusqu'en 1776. C'est alors qu'il sera transporté à sa vraie place, dans une salle de l'Académie elle-même, et deviendra obligatoire pour tous les élèves qui auront remporté des grands et petits prix⁵.

En somme, malgré les leçons de Jean Sûe et de son fils, pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle, on peut dire que l'Académie ne met point à la disposition de ses élèves un véritable cours d'anatomie artistique, et l'on ne s'étonnera pas qu'en raison même de la faiblesse des études, le « Prix d'Anatomie », fondé par La Tour, en 1776, n'ait jamais été décerné⁶.

A défaut d'un enseignement bien adapté, les artistes ont pourtant des instruments de travail perfectionnés, qui leur rendent accessible, sinon attrayante, l'étude de cette science. Ils possèdent depuis longtemps des écorchés, notamment celui qui est attribué à Bouchardon. Nous avons vu qu'il était question, en 1764, de doter l'Académie d'une figure anatomique en cire colorée. Quelques années plus tard, en 1769, apparaîtra la fameuse pièce de Houdon⁷. Les « écorchés », dont on faisait

1. *Proc.-Verb.* VIII, 63 (26 janvier 1771).

2. Cf. Sûe fils, *Éléments d'anatomie à l'usage des peintres...*, Paris, 1788, in-4^o (Avant-Propos).

3. Louis Galloche, *Cours de peinture*.

4. *Proc.-Verb.* VIII, 112 (5 déc. 1772); VIII, 224. — Quant aux leçons sur le squelette et le cadavre, elles continuent à avoir lieu à l'Hôpital de la Charité, ainsi qu'en fait foi l'information suivante publiée par le *Journal de Paris* (6 avril 1783) : « M. Sûe, professeur et démonstrateur royal d'anatomie et chirurgien-major de l'Hôpital de la Charité, ... commencera son cours d'anatomie relativement aux arts d'imitation, en faveur de MM. les Élèves de l'Académie royale de Peinture et Sculpture, mardi prochain, de 8 heures à midi et demi précis, aux Grands Augustins, dans la salle des Cordons-Bleus, et le continuera les jours suivants, à 9 heures et demie du matin, à l'Hôpital de la Charité. »

5. Règlement de 1776, art. 26.

6. *Proc.-Verb.* VIII, 214, 217-219. Le Prix était d'une valeur de 400 livres.

7. *Proc.-Verb.* VIII, 24. Cf. J.-B. Restout, *Lettre à M. de Castel, à Toulouse*, publiée par le *Journal Encyclopédique*, déc. 1769, I, 293. Il n'est pas d'Académie de Province ou de l'Étranger qui ne se fasse, désormais, un devoir d'acquérir un moulage de l'Écorché de Houdon, pour 300 livres.

déjà, au sentiment de Diderot¹, un emploi abusif, vont devenir plus que jamais à la mode. Ils se multiplient. On en fabrique de toute manière, de toute taille et de toute couleur. Après Pinson², qui emploie encore la cire colorée, voici Dufourny de Villiers³, qui construit le sien en verre et porcelaine. Il ne manquait plus que d'appliquer le procédé de l'écorché à l'étude du cheval : c'est ce que feront bientôt Gois et Vincent⁴.

Enfin, nombreux sont les traités spéciaux, ornés de planches en noir ou en couleur, auxquels les artistes peuvent recourir et qui attestent les progrès considérables réalisés au cours du XVIII^e siècle par l'anatomie plastique. Sans parler des ouvrages classiques, mais déjà anciens, de Vésale et de Tortebat, qui se trouvaient dans tous les ateliers et dont les éditions ne se comptaient plus, nous rencontrons, à partir de 1740 environ, une série de publications nouvelles, réellement originales, faites par des artistes ou des spécialistes⁵. C'est d'abord Bouchardon qui compose une *Anatomie nécessaire pour l'usage du dessin*, accompagnée de planches gravées par Huquier (1741). C'est ensuite Gautier-Dagoty qui, de 1745 à 1759, met au jour son *Anatomie en tableaux*, et, en 1773, avec la collaboration de Jadelot, son *Cours complet d'anatomie peint et gravé en couleurs naturelles*, d'après le procédé dont il est l'inventeur⁶. Quelques années plus tard, paraissait le curieux ouvrage du peintre Jacques Gamelin, intitulé *Nouveau Recueil d'Ostéologie et de Myologie*⁷. Vers 1770, Charles Monnet publie des *Études d'Anatomie à l'usage des Peintres*, avec gravures de Demarteau. En 1780, l'Académie ayant acquis la propriété des deux célèbres planches anatomiques de Chrysostome Martinez, les fait réimprimer « sous son privilège », chez la veuve Hérissant⁸.

Parmi les ouvrages des spécialistes, les plus recommandés sont ceux du professeur Süe⁹ : *Abrégé de l'anatomie du corps de l'homme* (1748),

1. Diderot, *Essai sur la Peinture* (*Œuvres compl.*, X, 463).

2. En 1776 (*Proc.-Verb.* VIII, 224, 226, 325). Cf. *Lettre de Pierre à d'Angiviller*, 7 juin 1776.

3. En 1779 (*NAAF.* 1888, 243).

4. *Proc.-Verb.* IX, 365, 370.

5. Voy. Mathias-Duval, *Histoire de l'anatomie plastique* (*Bibl. de l'Enseignement des Beaux-Arts*), Paris (1899), p. 174-252.

6. *Journal Encyclopédique*, août 1773, I, 407.

7. Toulouse, 1779, gr. in-4°. — Cf. la notice de Ph. de Chennevières, *Artistes Provinciaux*, tome IV, 157. Au moment de sa mort, en 1783, Dandré-Bardon travaillait aussi à un *Traité d'Anatomie destiné aux jeunes peintres*. (Parrocel, *Hist. doc. de l'Acad. de Marseille*, I, 121.)

8. *Proc.-Verb.* VIII, 393, et Mathias-Duval, *loc. cit.*, 135.

9. En 1788, Süe le fils publiera des *Éléments d'anatomie à l'usage des Peintres, des Sculpteurs*

Traité d'Ostéologie (1759), *Précis d'un cours d'anatomie pittoresque à l'usage des élèves de l'Académie royale de Peinture et Sculpture*¹ (1787).

L'enseignement de la géométrie et de la perspective est assuré d'une façon plus suivie et plus ferme. A aucun moment, sauf en 1785-86², ce cours n'est interrompu. Les Leclerc qui, depuis 1679, se succèdent de père en fils dans la charge de professeur, Michel-Ange Challe, qui en est titulaire de 1758 à 1778, s'acquittent de leurs fonctions³ avec zèle et autorité; mais, vers le milieu du XVIII^e siècle, il ne paraît pas qu'ils en soient récompensés par l'assiduité des élèves. En 1764, le comte de Caylus, toujours soucieux de stimuler la jeunesse, juge à propos de fonder un « Prix de Perspective »⁴. Cinq concurrents se présentent. C'est un résultat décourageant et Caylus n'insiste pas. Mais l'Académie veut tirer profit de l'expérience, elle dénonce « la négligence intolérable » des élèves, et décide d'éliminer à l'avenir du concours du Grand Prix, tous ceux qui n'auraient pas subi avec succès l'épreuve préalable d'un problème de perspective⁵. Le Règlement de 1776 ajoute encore au précédent : il rend l'assiduité à ce cours obligatoire pour tous les élèves qui ont été lauréats, à un titre quelconque. La même année, La Tour reprend le projet de Caylus et fonde un nouveau prix, lequel ne fut jamais décerné, faute, sans doute, de concurrents⁶. Bref, il semble acquis que le cours de perspective fut gravement compromis par l'indifférence des élèves, autant que par l'inintelligence ou l'incompétence du professeur : celui-ci, parlant « en sec et froid géomètre » au lieu de « réduire ses leçons à des principes simples »⁷, ne parvenait pas à intéresser son auditoire.

et des Amateurs, et vers la même époque, Goiffon et Vincent donneront une *Mémoire artificielle des principes relatifs à la fidèle représentation des Animaux tant en peinture qu'en sculpture*.

1. Parmi les ouvrages d'anatomie plastique, on peut citer encore, en 1773, la trad. franç. de la *Théorie de la figure humaine considérée dans ses principes*, ouvrage en latin de Rubens, et, de 1781 à 1787, une trad. franç. des *Essais sur la Physiognomonie*, de J.-G. Lavater.

2. A la suite du décès de Jacques-Sébastien Leclerc, qui fut remplacé dix mois plus tard par de Machy (*Arch. Nat.* O¹ 1927¹⁶).

3. Sébastien Leclerc le fils, professeur en titre de 1727 à 1758; Chaufourrier, professeur-adjoint de 1735 à 1757; Michel-Ange Challe, professeur en titre de 1758 à 1778; Jacques-Sébastien Leclerc, professeur-adjoint de 1758 à 1778, professeur en titre de 1778 à 1785.

4. *Proc.-Verb.* VII, 238.

5. *Proc.-Verb.* VII, 255, 30 juin 1764.

6. *Proc.-Verb.* VIII, 217-219.

7. *Lettre par une Soc. d'amateurs...*, 1748 (DEL. 32, p. 82). A la mort de Jacques-Sébastien Leclerc, en 1785, l'Académie essaie de réagir contre la tendance « savante » en désignant, pour le remplacer, le peintre de Machy contre Jaurat, membre de l'Académie des Sciences,

Les traités classiques de perspective où les artistes puisent leurs connaissances sont toujours ceux du P. Pozzo et de Sébastien Leclerc. Le savant ouvrage d'E.-S. Jaurat, publié en 1750, est d'une prolixité déconcertante. Les méthodes de Courtonne, de Roy, de Petitot, du P. Rivoire, de Michel, qui paraissent de 1725 à 1771, ne font qu'attester l'intérêt croissant qui s'attache à cette science.

Par définition et selon la pure doctrine académique, le Peintre d'Histoire est un artiste lettré, d'intelligence cultivée, qui s'est familiarisé avec les grands poètes, avec les principaux historiens, anciens et modernes, et qui possède, en dépit des réserves que formule, sur ce point, Roger de Piles, la « science du costume ». Cependant, on avait attendu un siècle, — jusqu'en 1748, — avant de sentir l'urgence d'annexer à l'Académie des cours suivis de Littérature et d'Histoire spécialement destinés aux artistes. En 1747, Caylus lui-même ne les exhortait encore « qu'à des lectures peu étendues et assez modérées, pendant les heures de repos... Quel plaisir pour un peintre, en se délassant de ses occupations ordinaires, d'aller pour ainsi dire à la découverte dans un bon auteur ! » Après le 1^{er} janvier 1749, il ne s'agit plus « d'aller à la découverte », au petit bonheur. L'École royale des Élèves Protégés, fondée par Lenormant de Tournehem et Ch. Coypel², reçoit la mission de distribuer méthodiquement cet enseignement littéraire reconnu indispensable à tout le moins aux lauréats des Grands Prix. C'est dans cette école que, trois matins par semaine, se tient, pendant une heure et demie³, le cours d'« Histoire, de Fable et de Géographie », inauguré par Bernard Lépicié. Le texte de la leçon d'ouverture⁴ de ce cours, ainsi qu'un rapport de Lépicié adressé, en 1749, au Directeur général des Bâtiments⁵, nous renseigne sur l'emploi du temps, l'ordre et la

qui avait posé sa candidature. Montucla, secrétaire à la Direction générale des Bâtiments, fait à ce propos ces justes observations : « M. de Machy... qui possède fort bien la perspective... l'enseignera mieux à des jeunes artistes et par des procédés plus sensibles pour eux que ne ferait un géomètre, qui leur parlera de triangles semblables, de lignes proportionnelles, etc., qui sont un jargon inintelligible pour ces messieurs. Il est, en effet, ce semble, nécessaire de se mettre à leur portée. » (*Arch. Nat.* O¹ 1927¹⁶.)

1. Caylus, *Réflex. sur la Peint.*, lues à l'Acad. le 3 juin 1747, dans Fontaine, *Caylus*, p. 136.

2. Voy. ci-dessus, page 10.

3. Dans le projet primitif de Ch. Coypel, ce cours devait avoir lieu tous les jours et pendant deux heures. (Courajod, *loc. cit.*, p. 14.)

4. *Arch. Nat.* O¹ 1927³. Nous l'avons publié, *in extenso*, dans le *Bul. de la Société d'Hist. de l'Art fr.*, 1909, p. 93 et suiv.

5. Courajod, *loc. cit.*, p. 33.

nature des études destinées à « fournir de l'esprit » aux jeunes gens. Le plan suivi était celui de l'*Histoire Universelle* de Bossuet. Chaque époque donnait lieu à un sujet de composition, sur lequel les élèves s'appliquaient à faire des esquisses. Les meilleurs dessins choisis par les officiers de l'Académie en exercice étaient classés suivant l'ordre chronologique et placés dans des portefeuilles, qui devaient constituer à la longue « une Histoire parlante et représentative », — conforme aux derniers résultats de la science, — de tous les peuples et de tous les temps. L'*Histoire des Juifs* du P. Calmet, et l'*Histoire Ancienne* de Rollin, au même titre qu'Hérodote, Thucydide, Xénophon, Tacite et Tite-Live, fournissaient la matière de lectures, que Lépicié commentait en conférence. « Après souper, on lit l'Histoire Poétique, et successivement on lira Homère, Virgile, Ovide et le reste des auteurs qui ont écrit sur la Fable. »

Le temps qui n'était pas consacré aux Lettres, les six Élèves Protégés le passaient, sous la direction paternelle de leur gouverneur, soit aux cours d'anatomie, de géométrie et de perspective, soit dans les salles de l'Académie, à « dessiner le Gladiateur, le Laocoon et autres beaux restes de l'Antiquité », soit dans la Galerie d'Apollon, qui leur était spécialement affectée¹, à copier des tableaux de maîtres ou à composer, « de génie », quelque morceau comme la *Mort d'Hippolyte*, d'après le récit de Thérémène au V^e acte de la *Phèdre* de Racine, le *Sacrifice d'Iphigénie*, d'après Ovide, les *Grâces enchaînant l'Amour*, d'après la comédie de M. de Sainte-Foy, les *Adieux d'Hector à Andromaque*, la *Défaite de Paul-Émile à la Bataille de Cannes*, le *Sauveur lavant les pieds à ses apôtres*, etc.². A cinq heures, tous les soirs, ils rentraient à l'École de la rue Fromanteau pour la séance du modèle vivant.

Le budget de l'École royale des Élèves Protégés fut d'abord fixé à 15.000 livres : au bout de trois mois, Dumont le Romain, jugeant les crédits insuffisants, abandonna ses fonctions. La place de gouverneur fut alors confiée à Carle Van Loo, qui l'occupa du 5 avril 1749 jusqu'à sa

1. Voy. l'art. 8 du Règlement du 8 déc. 1748 (Courajod, *loc. cit.*, p. 21). En 1765, la jouissance de la Galerie d'Apollon ayant été concédée à l'Académie, l'École royale des Élèves Protégés reçut de nouveaux agencements. (NAAF. XX, 17 et suiv.)

2. *Arch. Nat.* O¹ 1927⁴. Au début, les Élèves Protégés jouissaient de la faveur enviée de présenter chaque année au Roi une de leurs compositions. En 1755, l'Académie, jugeant excessif ce privilège accordé à de simples élèves dont elle redoutait la concurrence, en demanda au Roi la suppression et l'obtint. Les listes des ouvrages des pensionnaires exposés à Versailles de 1750 à 1755 ont été publiées par Courajod (*loc. cit.*, p. 34 et suiv.).

En 1771, le nombre des Élèves Protégés fut réduit de 6 à 2, le budget de 15.000 à 7.500 livres, la durée de la scolarité à un an.

mort, survenue en 1765. Ses successeurs furent son neveu Louis-Michel Van Loo (1765-1771) et Vien (1771-1775). Quant à la chaire de professeur d'Histoire, vacante au décès de Lépicié, en 1755, elle fut occupée, à partir de cette époque jusqu'à la fin de l'établissement, par Dandré-Bardon.

Le nouveau titulaire¹ n'était pas plus que son prédécesseur un « homme de lettres » proprement dit. Il avait obtenu un second Grand Prix de Peinture en 1725, et avait passé six ans à Rome et six mois à Venise. Professeur-adjoint à l'Académie royale de Paris en 1737 et professeur en 1752, il s'était vu honoré du titre de Directeur Perpétuel par celle de Marseille. C'était un peintre médiocre, lourd et empâté, mais les prétentions littéraires de Charles Coypel lui avaient peu à peu tourné la tête et il s'était persuadé qu'il pouvait faire un bon écrivain. S'étant mis à parler la langue des Dieux, il débute par un poème insipide, le *Passage du Var* ou l'*Incursion des Autrichiens en Provence* (1750). Il n'abandonne, d'ailleurs, pas le pinceau, et, en 1753, il s'attire les sympathies des « Philosophes » en représentant un « sujet moral » et presque d'actualité : la *Mort de Socrate*². Doué d'une certaine faconde méridionale, donnant assez facilement dans la rhétorique et l'emphase, il paraissait assez capable de « fournir de l'esprit » aux Élèves Protégés. A la séance de l'Académie du 1^{er} mars 1755, il soumet le plan du cours qu'il était appelé à faire. Il y montre, dit le Procès-Verbal, l'Histoire, la Fable et la Géographie « sous trois vues essentielles, comme la Règle des mœurs, l'Ornement de l'esprit et le Flambeau des Arts. Cette division simple et lumineuse est ensuite subdivisée par les principales époques et les événements les plus importants de l'Histoire³... »

Ce que fut l'enseignement de Dandré-Bardon, nous pouvons nous le représenter par les deux gros ouvrages qu'il publia en 1765⁴ et 1769⁵, et qui en contiennent certainement la substance et la moelle⁶. Le *Traité de Peinture* nous renseigne sur sa doctrine, l'*Histoire Universelle* nous

1. Sur Dandré-Bardon (1700-1783), voy. Audibert, *Éloge hist. de Dandré-Bardon*, prononcé le 6 avril 1785 à l'Académie des Belles-Lettres de Marseille, et Parrocel (Et.), *Hist. documentaire de l'Acad. de Marseille*, Paris, 1889-90, 2 vol. in-8°, tome I, p. 119.

2. Salon de 1753. Cf. La Font de Saint-Yenne, *Sentiments sur quelques ouvrages...*, 1754.

3. *Proc.-Verb.* VI, 409.

4. *Traité de Peinture*, suivi d'un *Essai sur la Sculpture*, et d'un *Catalogue raisonné des plus fameux peintres, sculpteurs et graveurs de l'École française*, Paris, 1755, 2 vol. in-8°.

5. *Histoire Universelle traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter ou Tableaux de l'Histoire*, Paris, 1769, 3 vol. in-12.

6. Consulter aussi la conférence de Dandré-Bardon *Sur l'Utilité que les Artistes peuvent retirer d'un Cours d'Histoire Universelle traitée relativement à la Peinture et à la Sculpture*, longuement analysée dans l'*Année Littéraire*, 1757, VI, 266-282.

le montre dans l'exercice de ses fonctions de « donneur d'idées ». « Fer-vent admirateur des antiques, doué de vues larges », écrit justement M. Parrocel, « il était franchement éclectique. » Il recommande succes-sivement l'étude des grands peintres de toutes les Écoles. « C'est dans Raphaël et dans Carrache que l'on doit chercher la correction et le grand caractère des formes et des contours; dans Dominiquin et Le Sueur la noblesse des expressions, qui ne souffre ni exagération, ni grimace, et qui n'est autre chose que la vérité élégamment rendue; dans Corrège et Pietre de Cortone, cet aimable cadencement, cette souplesse naturelle qui constitue les Grâces; dans Poussin, l'exactitude de l'historique, les bienséances du costume et cette judicieuse sévérité qui associe à la vérité des événements les accessoires qui leur sont propres; dans Le Brun, cet heureux enthousiasme qui ravit, élève l'âme, ce beau poé-tique qui charme les sens et l'esprit; enfin, dans Rubens, Tintoret et Paul Véronèse, les grands effets, les jeux, la magie que produisent les accidents singuliers de lumière et de couleurs¹. »

Dans l'*Histoire Universelle*, qui est une suite de Sujets de tableaux décrits avec une précision méticuleuse, Dandr -Bardon reprend l'idée lancée par La Font de Saint-Yenne² et réalisée déjà dans une certaine mesure par Caylus³. Il semble s'être souvenu qu'il a, dans sa jeunesse, appris la dialectique et fréquenté les cours de pandectes. On dirait qu'il rédige un contrat en bonne et due forme. Il n'abandonne rien au hasard ni à l'imagination de l'artiste. Il prévoit tout, il fixe rigoureusement le nombre des personnages nécessaires à l'action, détermine « leurs atti-tudes, leurs gestes, leurs jeux de physionomie, les passions qui les animent ou les agitent, le plan qu'ils doivent occuper dans le tableau, sans omettre aucun détail touchant les accessoires, meubles, costumes, le lieu où se passe l'action, précisant même parfois l'heure et l'état de la temp -rature qui doivent influencer sur le coloris, les jeux de lumière, etc. ⁴... » Ces descriptions, savamment circonstanciées, devaient fournir bon nombre de sujets aux peintres pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Voilà comment employaient leur temps les élèves Protégés. En

1. Parrocel, *loc. cit.*, I, p. 141.

2. *Sentiments sur quelques ouvrages...*, 1754, p. 51, 74 et suiv.

3. *Nouveaux Sujets de Peinture et de Sculpture...*, Paris, 1755; *Tableaux tirés d'Homère et de Virgile*, Paris, 1757.

4. Parrocel, *loc. cit.*, I, 128. — Dandr -Bardon a publié en 1772 un dernier ouvrage en trois volumes, intitulé *Costumes des anciens peuples, collection de 360 planches gravées par Cochin et accompagnées de traits historiques et de Réflexions critiques*. — Une nouvelle édition, revue par Cochin, a paru en 1784, en 4 vol. grand in-4^o.

PLANCHE X

HAMILTON (Gavin)

Andromaque pleurant sur le cadavre d'Hector (1764).

D'après la gravure de D. Cunego.



1775, sur un fâcheux rapport de Pierre, l'École fut supprimée, et avec elle, disparut pour longtemps l'enseignement historico-littéraire, qui en était la spécialité la plus intéressante¹.

L'École royale des Élèves Protégés était née du besoin de collaboration des littérateurs et des artistes. Elle était le vivant symbole d'une union sur laquelle on avait peut-être fondé trop d'espérances. Mais rien ne montre mieux que l'expérience de cet enseignement spécial donné pendant vingt-cinq ans à des sujets d'élite, exclusivement recrutés au concours, la stérilité de la pédagogie académique en mal de préceptes et de formules. Courajod, tout absorbé dans le rôle de panégyriste malgré lui qu'il s'est attribué en assumant d'écrire l'histoire des Élèves Protégés, ne pardonne pas à la « coterie hostile », dirigée par le peintre Pierre, d'avoir obtenu du comte d'Angiviller la suppression de cette École. Mais il exagère certainement les services que l'institution a pu rendre à la Peinture d'Histoire, quand il la qualifie « la plus honorable et la plus libérale qu'ait connue le XVIII^e siècle », quand il affirme qu'elle « préparait à la France une génération d'artistes forte, sérieuse, aussi disciplinée dans le travail que libre dans les manifestations de son génie particulier² ». Certes les six jeunes gens groupés au foyer de l'excellent Carle Van Loo et de sa femme, qu'ils entouraient d'une affection filiale, y bénéficiaient des nombreux et réels avantages de la vie de famille et du travail en commun. Sans doute, parmi la soixantaine de pensionnaires qui ont passé par l'École, on relève des noms devenus plus ou moins illustres, comme ceux de Fragonard, Doyen, Deshayes, Peyron, David, Brenet, Ménageot, Lagrenée l'aîné, Suvée, Vincent, Durameau. Mais est-il bien sûr que l'éclosion de ces talents précoces soit due à « la savante et intelligente incubation » qu'ils ont subie dans cet établissement? Et puis, la médaille n'a-t-elle pas un revers? Si l'on ne considère que les résultats obtenus, pour un peintre de talent, combien de médiocrités ont été « protégées »! Natoire, le Directeur de l'Académie de France à Rome, en témoigne, lui qui se plaint sans cesse qu'on lui envoie des pensionnaires trop faibles³. Et, en fin de compte, il semble

1. Le programme de la « Petite Pension des Élèves Entretienus par le Roi », qui fut fondée en remplacement de l'Ecole roy. des Élèves Protégés, en 1777, comportait bien encore des leçons de littérature et d'histoire, mais on se représente ce que pouvait être cet enseignement donné par des maîtres de pension, comme Lamarque et Plongenez, à des enfants de 10 à 15 ans! (Cf. Courajod, *loc. cit.*, p. 144.)

2. Courajod, *loc. cit.*, p. 60, 129.

3. *Lettre à Marigny*, 15 mars 1758 (*Cor. Dir.* XI, 207). Marigny lui-même en convient (*Cor. Dir.* XI, 208).

bien que le stage préalable de trois années imposé aux Grands Prix eût été inutile, si l'Académie se fût montrée seulement plus sévère dans ses « jugements ».

Les questions de doctrine pure et d'esthétique relatives à la Peinture d'Histoire se traitent dans les conférences, qui sont, en quelque sorte, des cours d'adultes.

Nous avons vu quel prix Tournehem, « continuateur de Colbert », et soucieux de relever le grand genre, attachait à ces exercices littéraires. Grâce à l'activité de Caylus et de Charles Coypel, il semble un instant, vers 1750, que l'usage en va renaître¹. On comptait beaucoup pour cela sur le concours des Amateurs Honoraires et des Associés-Libres. Même, il apparaît certain qu'on attendait trop de leur zèle, car c'est une erreur de prendre à la lettre, comme l'a fait Courajod², l'article tendancieux de l'*Encyclopédie*, où Diderot exagère à dessein de la combattre plus âprement, l'influence de ces « amateurs qui ne sont qu'amateurs et prétendent donner le ton à l'Académie par leurs discours et par leurs écrits³... » Caylus qui prononçait précisément la même année, — le 7 juin 1755, — son discours *Sur la nécessité des conférences*, Caylus, l'« antiquaire acariâtre et brusque », est seul visé dans ce passage; il est, en effet, de beaucoup, sinon « le plus cruel », du moins le plus disert de tous les amateurs⁴. Entre 1747 et 1765, date de sa

1. Voy. ci-dessus, pages 11-12.

2. Courajod, *loc. cit.*, p. 25.

3. *Encyclopédie*, tome V (1755), au mot *École*. L'auteur, très vraisemblablement Diderot, continue en ces termes sa diatribe : « Toutes leurs dissertations n'aboutiront qu'à faire de nos artistes des beaux esprits manqués et de mauvais peintres. Raphaël n'avait guère lu d'écrits sur son art, encore moins de dissertations, mais il étudia la nature et l'antique. Jules II et Léon X laissaient faire ce grand homme et le récompensaient en souverains sans le conseiller en imbéciles... » Dans sa préface au *Salon de 1767*, Diderot exhale à nouveau sa bile contre « la maudite race des amateurs ». La raison secrète de tant d'indignation n'est sans doute pas très désintéressée. Les Encyclopédistes, qui, selon le mot de Séguier, se posaient en « précepteurs du genre humain », pouvaient-ils voir sans inquiétude les artistes, soumis à une autre influence que la leur, échapper à leur direction? Amateurs et Philosophes se trouvaient en rivalité, ils se disputaient les faveurs des peintres, et, malheureusement pour les Philosophes, le pouvoir de l'argent n'était pas de leur côté. *Inde irae*.

4. Les rares amateurs qui, en dehors de Caylus, participent aux conférences à partir de 1747, sont Watelet, Hulst, Mariette, l'abbé Gougenot et le chevalier de Valory, mais leur contribution est des plus modestes. WATELET prononce une dissertation *Sur la poésie dans l'art de la Peinture* (1748) et retrace la *Vie de Louis de Boullogne* (1751). Il fit en outre, de 1752 à 1760, une dizaine de lectures d'extraits de son poème didactique *Sur l'art de peindre*, publié avec des notes en 1760; HULST, qui meurt en 1754, a le temps de lire quelques *Mémoires sur les Directeurs, recteurs et adjoints à recteurs*; il laisse un Recueil manuscrit intitulé *Détails anecdotes sur l'établissement et la restauration de l'Académie*, dont le secrétaire fera une trentaine

mort, il prend au moins trente-trois fois la parole pour lire dix-sept *Dissertations* et seize *Vies d'artistes*¹. Quant à dire qu'il a exercé sur ceux qui l'écoutaient une influence regrettable, ce serait méconnaître son véritable rôle. Caylus, qui aime à citer Montaigne², n'est pas un esprit absolu, il n'impose autour de lui aucune esthétique particulière, il n'altère nullement la doctrine académique, qui est alors toute libérale et conciliante, il reste, en somme, exactement dans l'esprit des artistes ses collègues. Pas plus que les Encyclopédistes, Diderot, Watelet ou Cochin, il ne donne dans « l'antiquomanie »³. Il recommande, au contraire, et constamment, au Peintre d'Histoire de doser dans une juste proportion l'étude de l'antique, l'étude de la nature et l'étude des grands maîtres.

Un de ses thèmes préférés consiste à combattre « la routine », « la manière », -- cette « habitude de voir toujours de la même façon »; -- parce qu'elle lui apparaît précisément comme l'indice d'études exclusives dans une direction donnée, la preuve d'une rupture d'équilibre entre les diverses tendances⁴. S'il préconise l'étude de l'antique, c'est moins qu'il la juge bonne en soi, que parce qu'il y voit un « correctif », un « antidote », efficace contre les empiètements du maniérisme. Il est convaincu, par exemple, que le côté faible de Watteau provient de son « insuffisance dans la pratique du dessin », qui l'a empêché de « peindre ou composer rien d'héroïque ni d'allégorique ».

Étant éclectique, Caylus est forcément traditionnaliste. S'il condamne le style rocaille et déplore la vogue envahissante des petits tableaux flamands, c'est qu'il plaide pour les droits permanents et imprescriptibles du « goût », contre ceux de « la mode », qui sont essentiellement changeants et précaires. Le péril, à ses yeux, serait que

de lectures, entre 1755 et 1772; MARIETTE ne lit que les *Vies de Sébastien Bourdon* (1751) et de *Claude Mellan* (1754); GOUGENOT, de 1761 à 1767, les *Vies d'Oudry*, de *Robert Le Lorrain*, de *Du Vivier* et de *Galloche*; VALORY, de 1762 à 1764, une dissertation inspirée par la lecture d'un article de l'*Encyclopédie* [mot *École*], où il examine *S'il est plus avantageux aux artistes de vivre dans la retraite ou dans le commerce du monde*, et les *Vies de F. de Troy* et de *Frémin*.

1. Sur les conférences et les idées de Caylus, voy. les articles d'Eug. Müntz, dans l'*Œuvre d'Art*, du 15 nov. 1897, p. 201, et d'André Fontaine, *Bul. de la Soc. d'Hist. de l'Art fr.*, 1907, 102; 1908, 70.

2. *De l'Amateur*, confér. prononcée le 7 sept. 1748.

3. A. Fontaine, *Caylus*, p. xxix, et Rocheblave, *Caylus*, p. 204.

4. « Je vous le répète encore », écrit-il, en 1751, dans sa *Lettre au jeune Lagrenée*, alors à Rome, « suivez absolument votre goût, mais n'oubliez pas de mêler sans cesse vos idées sur la nature avec le grand de l'antique. » (A. Fontaine, *Caylus*, p. 213.)

5. Voy. notamment son *Disc. sur la manière et les moyens de l'éviter* (2 sept. 1747), dans André Fontaine, *Caylus*, p. 175.

l'École française abandonnât les grands principes qui ont fait sa force et dont la Peinture d'Histoire s'est nourrie depuis Poussin. Le but à atteindre est encore et toujours la noblesse du style, « le sublime de Raphaël » ; le moyen à employer, c'est l'étude opiniâtre de la nature, — sous la direction des Grecs, qui en ont été les interprètes les plus fidèles et les plus heureux.

Voilà le fond de la thèse que soutient Caylus dans ses conférences ¹. Ses collègues amateurs, Watelet, que Beaucousin appelait « le législateur et l'oracle des nourrissons de la peinture ² », Hulst, Mariette, Gougenot, Valory, sont les premiers à adhérer à une doctrine aussi large et leur intervention n'implique aucune théorie nouvelle.

Quant aux artistes qui, à côté des amateurs, prennent, entre 1747 et 1785, une part plus ou moins active aux conférences, ils ne prétendent pas davantage à l'originalité, et ce qu'ils disent de la Peinture d'Histoire, de son idéal, des conditions de « noblesse et de majesté » qu'elle doit remplir, indique suffisamment la source commune où ils ont puisé : les ouvrages de Roger de Piles ³. D'ailleurs, ils sont relativement peu nombreux, ces artistes-conférenciers, — dix ou douze au maximum ⁴, — et il est à noter que les voix les plus autorisées, celles des maîtres, comme Boucher, Carle Van Loo, Vien, Doyen, Lagrenée l'ainé, Ménageot, Suvée, Vincent, David, dédaignent ces exercices oratoires. Le petit groupe d'artistes qui se dévouent manque d'entrain. En l'espace de quarante années, à peine produisent-ils cinquante Mémoires, Discours ou Biographies. Encore, sur le nombre, Cl.-F. Desportes le fils, qui n'est pas un Peintre d'Histoire, s'inscrit, à lui seul, pour treize, Dandré-Bardon pour huit, et Louis Galloche, qui prend dix fois la parole, se contente, la moitié du temps, de lire à ses collègues des chapitres de son *Traité de Peinture*.

1. André Fontaine, *Doctrines d'Art*, 220.

2. Beaucousin, *Lettre sur le Salon de Peinture de 1769*, p. 34.

3. Cf. André Fontaine, *Doctrines d'Art*, p. 228-252. — Souvent, d'ailleurs, ils développent ces lieux communs avec une force et une conviction singulières. A cet égard, les *Réflexions* de Massé, le graveur de Lemoyne, *Sur la Nécessité de bien connaître l'antique et l'anatomie*, sont intéressantes. Sans l'étude des statues grecques, affirme-t-il catégoriquement, les élèves « n'atteindront jamais à la noblesse et à la majesté qu'il faut savoir répandre dans les compositions héroïques, et beaucoup moins encore à la sublimité qu'exigent les grands sujets tirés de l'Histoire Sainte ». Mais, toujours fidèle à la doctrine éclectique, il affirme aussi qu'il faut « tout rapporter à la source inépuisable de la nature. » (*Proc.-Verb.* VI, 180, 8 novembre 1749.)

4. Ce sont, dans l'ordre chronologique de leurs conférences, Ch. Coypel (1747-1749), C.-F. Desportes (1748-1774), Massé (1749), J.-B. Oudry (1749-1752), Tocqué (1750), Galloche (1750-1764), Cochin (1752-1772), Dandré-Bardon (1753-1778), Jean Restout (1755), Nonnotte (1755-1769), Falconet (1760), Guibal (1783). Pour les sujets traités par chacun d'eux, voy. la *Table des Proc.-Verb. de l'Acad.*, par Paul Cornu.

En dépit des efforts de Charles Coypel, de Caylus et de Cl.-F. Desportes pour secouer leur « apathie », les artistes ne parviennent donc pas à retrouver le feu sacré, et, à mesure qu'on avance dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, on constate qu'ils se désintéressent davantage des dissertations théoriques. En 1773, cette situation inquiète tellement Cochin, qu'il propose à l'Académie, « pour occuper les assemblées d'une utile et en même temps agréable manière, d'y faire la lecture des plus fameuses poésies de l'Antiquité ». A tout seigneur, tout honneur : on commencera par Homère. En l'espace de quatre ans, de 1773 à 1777, en sa qualité de secrétaire, Cochin lit, dans la traduction de M^{me} Dacier, les treize premiers chants de l'Iliade. Mais cet usage ne tient pas, et, à partir de 1785, conférences et lectures sont, en fait, supprimées¹.

L'indifférence des artistes en cette matière s'explique, soit qu'ils admettent la doctrine éclectique en faveur, soit qu'ils préfèrent, s'ils ont une idée nouvelle à traduire, la transporter sur la toile. Ils se soucient en somme assez peu de répéter des lieux communs, d'assaisonner à nouveau du Félibien et du Le Brun, du Roger de Piles et de l'Antoine Coypel. Voyant, en dehors de l'Académie, le groupe de plus en plus nombreux et hardi des gens de lettres, des critiques d'art, des moralistes, des archéologues, qui parlent pour eux, mieux qu'eux, plus fort qu'eux, ils acceptent très volontiers cette sorte de division du travail, qui les décharge d'un gros souci.

1. Les rédacteurs de l'*Encyclopédie méthodique des Beaux-Arts*, de Watelet et Levesque, le constatent et le regrettent, au mot « Artiste ».

Déjà, en 1779 et 1780, l'Académie n'avait donné ni conférence, ni lecture. — En 1776, le secrétaire avait lu aussi, entre deux chants d'Homère, plusieurs passages du curieux *Discours sur les Monuments publics*, dont l'abbé de Lubersac venait d'offrir un exemplaire à l'Académie. (*Proc.-Verb.* VIII, 208.)

CHAPITRE II

LES ÉTUDES DU PEINTRE D'HISTOIRE A L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME.

Le séjour à Rome était le couronnement des hautes études qui devaient former le Peintre d'Histoire¹. Dans tout le XVIII^e siècle, il n'y a guère qu'un homme à système comme le marquis d'Argens, qui ose contester publiquement l'utilité de ce voyage, mais n'a-t-il pas juré de soutenir envers et contre tous la précellence de l'École Française²? L'imagination éprouve une sorte de gêne, d'impossibilité matérielle à se représenter un grand artiste qui n'a point connu ce que Saint-Yves appelle « l'ivresse des merveilles d'Italie³ ». A cet égard, Le Sueur et Jouvenet apparaissent comme des prodiges qu'on renonce à expliquer. Le seul regret qu'exprime, au sujet de Rembrandt, J.-B. Descamps, l'historien et l'admirateur averti des *Peintres flamands, allemands et hollandais*⁴, c'est que le puissant artiste n'ait jamais vu Rome! Les

1. « Le voyage d'Italie », disait Cochin dans sa Conférence à l'Académie, le 4 mars 1752, « est aussi propre à former le goût de ceux qui veulent connaître les Arts qu'il est important pour perfectionner les études de ceux qui les veulent pratiquer, et on ne peut trop exciter le désir si bien fondé qu'ont les jeunes artistes de voir ce pays si rempli de merveilles. » (*École Nat. des Beaux-Arts*, manuscrit 175.) Cf. Diderot, *Salon de 1767*, XI, 241 : « Il est rare qu'un artiste excelle sans avoir vu l'Italie, etc. » On voit que sur ce point les Encyclopédistes partageaient l'opinion générale.

2. D'Argens, *Réflexions critiques sur les différentes Écoles de Peinture*, 1752, pages 20-27 : « Les étrangers, et surtout les Italiens, se figurent que, parce que nous envoyons quelques-uns de nos jeunes gens étudier à Rome, ils sont en droit de soutenir que l'on ne peut devenir grand peintre que chez eux... Ce raisonnement pouvait être fort bon il y a soixante et dix ans; mais il n'a aucun fondement aujourd'hui... Il y a une raison sans réplique, pour prouver que nos peintres n'ont point besoin d'aller chercher ailleurs la perfection de leur Art. Nos meilleurs artistes, à l'exception de deux ou trois, ne furent point à Rome... Il faut donc convenir qu'on peut être un très grand peintre sans devoir rien aux Italiens... etc... »

3. *Observations sur les Arts, par une Société d'Amateurs*. (Leyde, 1748, in-12.)

4. L'ouvrage de Descamps paraissait à Paris en 1753.

écrivains, Caylus et Algarotti en particulier, s'attendrissent sur le sort enviable du jeune homme qui prend le chemin de cette « terre promise » et à qui est réservé le privilège de passer quelques années au Palais Mancini¹.

Aussi bien, l'étroite sollicitude que le Directeur des Bâtiments, Orry avant Tournehem, d'Angiviller après Marigny, ne cesse de porter à l'Académie de Rome, témoigne de l'importance capitale que la pédagogie officielle attache à cet établissement. Pour en assurer le maintien et le bon fonctionnement, rien ne sera négligé : confirmation royale², subventions régulièrement payées, correspondance suivie avec les Directeurs, prolongation de la durée de scolarité, réglementation des études, institution des « Envois de Rome » et d'une commission académique chargée de les examiner, toutes les mesures sont prises, tous les sacrifices nécessaires sont consentis.

La dotation annuelle de l'établissement, au milieu du XVIII^e siècle, s'élève à la somme de 33.000 livres³, et elle se maintient à ce chiffre. Même dans la période des plus grosses difficultés financières, entre 1760 et 1774, Natoire ne laisse pas de trouver à la Banque Cioia le crédit dont il a besoin. Marigny a juré de faire l'impossible⁴ pour éviter la chute de l'Académie de Rome et il tient parole : Terray, supplié, harcelé, finira par se laisser fléchir⁵.

La période qui nous occupe tombe sous les directorats de Jean François de Troy (1738-1752), Natoire (1772-1775), Noël Hallé (1775), Vien (1775-1781) et Lagrenée l'aîné (1781-1787).

1. Rocheblave, *Essai sur Caylus*, p. 190 ; Algarotti, *Essai sur l'Académie de France établie à Rome*, Pise, 1765, trad. par Pingeron en 1769, et par Michelessi et Castilhon en 1772. Cette dernière traduction a été réimprimée dans la *RUA*. XVI, 176. — Sur l'enthousiasme qui s'empare des jeunes artistes allant à Rome, voy. l'autobiographie de Julien de Parme (1734-1799) dans Landon, *Précis histor. des productions des Arts*, Paris, 1801, I, et Salvatore Betti, *Notizie intorno alla vita ed alle opere del cavaliere Giambattista (Wicar), pittore de Lillo*, Roma, 1834, in-8°.

2. Voy. l'art. XIII du *Règlement pour l'Académie royale de Peinture et Sculpture*, en date du 12 janvier 1751.

3. Plus 300 livres de gratification à chacun des futurs pensionnaires pour frais de voyage de Paris à Rome.

4. Voy. la note de Marigny en tête d'une lettre de Cochin (17 déc. 1760), publiée par Courajod, *L'École roy. des Elèves Prot.*, p. 59-60.

5. Le 30 août 1770, Marigny écrit à Terray : « Je suis sur le point d'être obligé de congédier les pensionnaires tant de l'Académie de Rome que de l'École des Elèves Protégés à Paris, si vous ne venez incessamment à mon secours pour ce double objet... Si l'on est obligé de renoncer à ces deux établissements, je puis vous assurer, Monsieur, que la chute des Arts sera rapide en France. Il serait honteux pour la nation de laisser tomber deux établissements, qui lui donnent une supériorité tellement reconnue dans les Arts. » (*Cor. Dir.* XII, 300.)

I. — Le Programme des études et l'Enseignement traditionnels.

L'occupation essentielle du pensionnaire à Rome consiste, ainsi que le rappelle une Instruction d'Orry¹, à « copier les tableaux des grands maîtres, particulièrement ceux de Raphaël ». Voilà le programme, le mot d'ordre. « Quand vous serez à Rome », dit en manière de compliment Natoire au jeune Vien, « personne ne copiera mieux que vous les grands maîtres². » Et Marigny répète, comme Colbert : « J'entends que la grande et véritable occupation soit de copier sans cesse et sans relâche d'après les grands maîtres³... » En conséquence, il recommande à Natoire d'empêcher les élèves de faire des « tableaux d'imagination ». Ce n'est que comme un pisaller qu'il l'autorise à orienter vers l'étude du paysage ceux des pensionnaires qui lui paraîtraient inaptes à réussir dans le genre historique⁴. De même, d'Angiviller rappellera la consigne à Vien : « J'insiste fortement sur l'exactitude à faire des copies⁵... », lui écrit-il; et à Lagrenée : « J'approuve fort peu la demande que fait le S^r Drouais de faire un tableau original, au lieu d'une copie de quelque beau tableau de grand maître⁶. »

A Rome, l'éducateur parfait, c'est Raphaël. A lui seul il justifierait le voyage. Julien de Parme dit en termes émus quel charme délicieux saisit l'esprit du jeune peintre, placé pour la première fois devant les chefs-d'œuvre du maître; c'est « un désir secret de se trouver avec les personnes qu'il a représentées, d'en faire ses amis et de vivre avec elles⁷... » L'art de Raphaël, délicate synthèse de la beauté antique et de la nature vivante, contient, en effet, un enseignement incomparable⁸. Sur ce point, le XVIII^e siècle reste fidèle à l'admiration professée par les siècles antérieurs. Donc, de Troy a suivi à la lettre la prescription d'Orry. Sur son indication, les pensionnaires ont pris position dans les « Chambres » célèbres, où travaille justement, à côté d'eux, un enfant

1. *Instruction pour la régie de l'Académie de Rome*, août 1737 (*Cor. Dir.* IX, 315).

2. Cf. Aubert, *G.-B.-A.* 1867, I, 188.

3. *Cor. Dir.* X, 416, 16 oct. 1752.

4. *Cor. Dir.* X, 393, juin 1752; X, 397, 10 juillet 1752. « Je conviens », répond Marigny, « qu'il vaudrait mieux avoir un bon paysagiste qu'un faible Peintre d'Histoire... »

5. *Cor. Dir.* XIII, 375, 19 août 1778.

6. *Cor. Dir.* 106, 26 sept. 1786.

7. Landon, *loc. cit.*

8. Caylus, *Conférence sur la Composition*, 5 déc. 1750 (manuscrit de l'École Nat. des Beaux-Arts, publié par E. Müntz, dans l'*Œuvre d'art*, novembre 1897).

précoce et assidu, qui n'a pour toute nourriture qu'un morceau de pain et une bouteille d'eau, et qui n'est autre que Raphaël Mengs¹; et ils copient à tour de bras, tant bien que mal, la *Bataille de Constantin*, l'*École d'Athènes*, le *Miracle de la Messe*, etc. Pendant dix ans, avec Blanchet, Duflos, Amédée Van Loo, Favray, Le Lorrain, Barbault, Tiersonnier, il n'est plus question que de Raphaël, à tel point que Tournehem, dans un moment de mauvaise humeur, reproche crûment à de Troy d'en avoir abusé et d'encombrer les Magasins du Roi de copies que leurs dimensions rendent inutilisables². Peu après, Marigny, peut-être sous l'inspiration de Caylus³, accordait aux pensionnaires la faculté de dessiner des parties seulement d'un tableau⁴, et c'est de cette façon qu'ils étudieront, à l'avenir, le maître idéal qui est leur souverain guide.

Après Raphaël, Le Dominiquin s'impose. Justement « la belle chapelle » de l'Église Saint-Louis des Français, où il a peint à fresque un de ses chefs-d'œuvre, l'*Histoire de Sainte Cécile*, est à proximité de l'Académie. Cochin avait rapporté de ces fresques un souvenir attendri. Natoire, à peine arrivé à Rome, est impatient d'en faire faire des copies⁵. Doyen (1752), Lagrenée l'ainé (1753)⁶, Hutin (1753), Briard (1755), s'y emploient avec ferveur, sous l'œil bienveillant de l'abbé de Canillac. Mais ce n'est point le seul ouvrage du Dominiquin qu'il y ait à Rome. Au Vatican, où se voit la fameuse *Communion de Saint Jérôme*, qui passe pour le troisième tableau de la Ville Éternelle⁷, à Saint-Silvestre, à Saint-André-de-la-Vallée, à Sainte-Marie-des-Anges, à Sainte-Marie-de-la-Victoire, à la Galerie Borghèse, au Palais Doria, à la villa Ludovisi, les chefs-d'œuvre du maître s'offrent en quantité aux yeux du « jeune troupeau » confié à la garde de Natoire. Vers 1785, sous le Directorat de Ménageot, Le Dominiquin est plus que jamais le grand inspirateur : David conseille à J.-G. Drouais de copier la *Communion de Saint*

1. Raphaël Mengs (1728-1779) fut amené par son père à Rome en 1741. Il y resta trois ans. Il y séjourna à nouveau de 1745 à 1749 et s'y établit en 1752. [Voy. Mengs, *Œuvres complètes*, trad. Jansen, 1786 (*Mémoire du chevalier d'Azara*, p. 7).]

2. *Cor. Dir.* X, 211.

3. Caylus, *Lettre à Lagrenée*, 12 janvier 1751 (A. Fontaine, *Caylus*, 211).

4. *Cor. Dir.* X, 398, 10 juillet 1752.

5. *Cor. Dir.* 370, *Lettre de Natoire à Marigny*, 1^{er} mars 1752 : « Je ne crois point qu'on l'ait encore envoyée en France. Ces tableaux se copieraient plus aisément que ceux de Raphaël et ne seraient pas moins profitables... »

6. On peut voir au Musée de Grenoble la belle copie de Lagrenée l'ainé représentant *Sainte Cécile qui distribue du pain aux pauvres*.

7. *Dialoghi sopra le Tre Arti del disegno*, in Lucca, 1754, in-12. (Cf. *Journ. Étranger*, avril 1756, p. 71.)

Jérôme et *Gauffier* étudie l'épisode de *Saint Nil guérissant un possédé*, à Grotta Ferrata. « Je suis absolument pénétré de cette vérité », écrit *Ménageot* à d'Angiviller, « que la seule base, que la route la plus certaine pour ne pas s'égarer et arriver au sublime de la peinture est l'étude de l'antique, de Raphaël et du Dominiquin, parce que c'est étudier la nature, et la nature dans le plus beau choix ¹. »

Les maîtres les plus suivis, après Raphaël et Le Dominiquin, sont toujours, ainsi qu'au siècle précédent, les Carraches. C'est, selon le mot de Julien de Parme, comme « préservatifs contre la petite manière », qu'ils se recommandent à l'attention des jeunes parisiens, amollis au contact de Lemoyne, de Boucher, de Natoire lui-même. C'est un antidote qu'on est heureux d'avoir sous la main, dans une ville où règnent encore Pietre de Cortone et l'Albane. Aussi, l'un des premiers soins de Natoire sera-t-il de faire renouveler, pour les élèves, l'autorisation de dessiner dans la grande galerie du Palais Farnèse. L'étude des Carraches, écrit-il à propos de Deshayes qu'il vient de mettre à ce régime dans l'église San-Gregorio, « sera très nécessaire pour le tenir en bride à la correction du dessin ² ».

On pourrait, sans doute, demander le même service à Michel-Ange. Mais les Carraches sont d'un abord moins rude et moins effrayant. Cependant, lorsque Natoire, un jour d'office de la semaine sainte, se trouve face à face avec le maître qui remplit la chapelle Sixtine, il lui vient à l'idée qu'il serait « très bon » d'y envoyer ses élèves, « pour leur inspirer et apprendre la grande manière du dessin », et voilà, pour la première fois peut-être depuis la fondation de l'Académie de France à Rome, une équipe de pensionnaires, parmi lesquels se distingue Briard, qui travaille sur le *Jugement dernier* ! « Il me semble qu'ils y prennent plaisir », écrit, quelques mois après, Natoire à Marigny, qui « approuvait infiniment le projet ». Mais, en réalité, le « terrible dessinateur », dont « les figures, leur force et leur raccourci, portent l'imagination hors d'elle-même, comme le sublime du grand Corneille ³ », a bientôt fait d'affoler cette jeunesse habituée aux formes fluantes et doucereuses de l'École française. Doyen prétendait qu'en entrant dans la chapelle Sixtine, il avait été « frappé comme de la foudre ». Michel-Ange, dont Cochin lui-même déconseillera nettement l'étude aux pensionnaires de Rome, apparaît généralement comme un « barbare », sinon comme un « sau-

1. *Cor. Dir.* XV, 219, 23 janvier 1788.

2. *Cor. Dir.* X, 127, Natoire à Marigny, 10 mars 1756.

3. Lalande, *Voyage en Italie*, 2^e éd., 1786, III, 547-551.

PLANCHE XI

BACHELIER

La Charité romaine (1764).

Morceau de réception de l'auteur,
Paris, École nationale des Beaux-Arts.

Photo Bulloz.

CARLE VAN LOO

Saint Grégoire obtient le Miracle de la Messe (1765).

Esquisse de la fresque qu'il devait exécuter dans la
chapelle Saint-Grégoire des Invalides.
D'après la gravure de F. Voyez.



vage¹ ». Il y a dans ses fresques « une furie d'anatomie et de dessin² », qui provoque le frisson et déconcerte. Il faut être un fanatique de l'art italien, comme Mariette, pour admirer Michel-Ange sans restriction³.

Les Bolognais, outre Le Dominiquin, sont toujours en vogue. Le succès de l'ouvrage de Malvasia, *Le Pitture di Bologna*, qui atteint à la cinquième édition en 1766, est significatif. Cochin, interprète de l'opinion moyenne de son temps, exalte sans mesure l'École bolognaise. « Il faut copier, sans exception, toutes les têtes du Guide », recommande-t-il à son jeune pensionnaire. C'est « le peintre de la beauté et des Grâces, celui qui a le plus réuni des parties de l'art infini de la peinture... Il est difficile de ne pas le regarder là (à Bologne) comme le premier peintre du monde⁴. » On copie donc Le Guide, dont les œuvres sont soigneusement repérées, à San Gregorio et ailleurs. Même, le jeune La Traverse s'aventure jusque dans la chapelle privée du Pape, à Monte-Cavallo⁵, pour y étudier l'*Histoire de la Vierge*. Et « toutes les barbes » des Pères Capucins soulevées n'empêchent pas Monnet d'obtenir du Procureur général l'autorisation de copier leur *Saint Michel*⁶. On copie aussi Le Guerchin, émule du Guide ; et le « maître charmant », selon Cochin, qu'est Pierre de Cortone, fournit à Doyen, à Fragonard, à Briard, à Godefroid, à tous, en un mot, dans le grand salon du Palais Barberini, à Santa-Maria in Vallicella ou à l'église des Capucins, une ample matière à études. En dehors de l'École bolognaise, il ne manque pas de morceaux célèbres, qui renferment un enseignement précieux, tels que la *Mise au tombeau*, du Carravage, que copieront Brenet et Taraval, la *Mort de Germanicus*, de Poussin, le *Saint Romuald*, d'André Sacchi, ainsi que les principaux

1. Cochin, conférence à l'Académie *Sur le Voyage d'Italie*, 4 mars 1752 (École Nat. des Beaux-Arts, manuscrit 175); *Voyage d'Italie*, Paris, 1758, 3 vol.; *Lettre à un jeune artiste pensionnaire à l'Académie royale de France à Rome* (vers 1774), p. 12.

Julien de Parme écrit à son tour : « La grandeur de son style, jointe à un certain caractère sombre et sauvage, font frissonner dès qu'on entre dans cette chapelle. Michel-Ange paraît là dictant fièrement des leçons aux artistes timides et effrayés. » (Landon, *Précis hist.*, I, 139.) Cf. encore Laugier, *Manière de bien juger...*, 1771, p. 172 : « Les productions de ce grand homme vous paraîtront moins intéressantes que celles de Raphaël. Vous y verrez un pinceau hardi, mais sauvage, conduit par une imagination bizarre et trop souvent extravagante, tracer des figures, dont le dessin est extraordinairement savant, mais beaucoup trop chargé... Vous serez rebuté, choqué du style rustique et raboteux de ce génie... »

2. Expression de l'abbé Gougenot, rapportée par Lalande, *loc. cit.*, III, 547-550.

3. David est un de ceux qui ont dessiné à la chapelle Sixtine [voy. son dessin du *Jugement Dernier* conservé au musée de Grenoble, *IRAF. Prov. civ.*, VI, 100]. Ménageot et Berthélemy également. (Voy. Bergeret et Fragonard, *Voyage en Italie*, publ. par Tornézy, p. 172.)

4. Voy. les ouvrages de Cochin cités ci-dessus.

5. *Cor. Dir.* XI, 30.

6. *Cor. Dir.* XI, 275, 279.

tableaux des décadents, du Valentin, du Barocci, du Baciccio, etc.¹. Lorsque le jeune peintre entreprend le voyage traditionnel de Naples, s'il y fait quelques copies, c'est d'après Luca Giordano, Solimena et Lanfranco².

Avec l'étude des « grands maîtres », le pensionnaire mène de front celles du modèle nu et de l'antique.

Il retrouve à Rome ce qu'il a laissé à Paris. Deux heures d'« académie » tous les soirs le maintiendront dans l'observation de « la nature ». Et c'est sur ses études peintes ou dessinées d'après le modèle vivant³, autant que sur ses copies, que l'on appréciera en haut lieu la réalité de ses aptitudes et l'étendue de ses progrès.

L'étude de l'antique est naturellement prévue par les règlements, mais il ne paraît pas qu'elle ait jamais été imposée avec rigueur. Elle reste, en somme, facultative. C'est un point sur lequel on suppose que l'assiduité des élèves n'a pas besoin d'être stimulée. Il est naturel de croire qu'ils se passionneront d'eux-mêmes, pour les originaux des fameuses statues grecques, dont ils entendent louer la beauté depuis leur enfance. En réalité, cependant, jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, et notamment sous le directorat de de Troy, la jeunesse n'est guère plus portée vers l'antique à Rome qu'à Paris. Natoire, armé du Règlement du 12 janvier 1751⁴, et soutenu ostensiblement par Marigny, qui prend sa plus grosse voix⁵, s'efforce de vaincre cette répugnance inconcevable. Il pense y aboutir bientôt : « Enfin », s'écrie-t-il un jour, transporté, « notre jeune troupe est répandue de tous côtés à dessiner d'après l'antique... *Ils commencent à sentir la nécessité de cette étude.* » (6 février 1754⁶.)

Et comment, en effet, y demeureraient-ils indifférents, alors qu'ils

1. Les œuvres de Carle Maratte, L'Albane, Carle Cignani, etc., conçues dans la « petite manière », paraissent tomber en défaveur dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

2. Par exemple, Doyen en 1754 (*Cor. Dir.* XI, 26). Voy. encore, au Musée de Rouen, les dessins exécutés à Naples par Ch.-A. Lemonnier, d'après Luca Giordano, Solimena, etc.

3. Lalande, *Voyage en Italie*, 2^e éd., IV, 439. On notera que le seul modèle nu autorisé à l'Académie de Rome, comme à celle de Paris, est un homme. Deshayes s'attire les remontrances de Natoire pour avoir contrevenu à cette prescription. « Sous prétexte d'étudier d'après nature, il voyait sans nécessité des modèles de femme... C'est un génie plein de fantaisie... » (*Natoire à Marigny*, 1^{er} sept. 1756, *Cor. Dir.* XI, 153.) Les élèves en sont réduits, lorsqu'ils ont une femme à représenter, ou à l'emprunter à quelque tableau de maître, ou à se servir de la bosse (*Ibid.*, XI, 314). Les modèles femmes sont d'ailleurs très rares. (*Ibid.*, XV, 259.)

4. Article XIII.

5. Marigny écrit à Natoire : « Il faut copier et recopier le bel antique. » (*Cor. Dir.* X, p. 416, 16 oct. 1752; cf. *ibid.*, XI, 20, 7 mars 1754.)

6. *Cor. Dir.* XI, p. 10, 6 fév. 1754.

voient autour d'eux l'antiquité renaître sous ses formes les plus concrètes? Ce sont Herculaneum et Pompéi qui surgissent de leurs cendres, c'est la solitude farouche de Pæstum qui révèle au monde étonné ses temples majestueux. C'est l'époque où Piranesi, le maître admiré de tous nos jeunes architectes, qui s'appellent alors de Wailly, Leroy, Clérisseau, Barrau, Peyre, Moreau, publie ses premières planches. Enfin, c'est le moment où Raphaël Mengs¹, bientôt rejoint et secondé par son compatriote Winckelmann², ouvre à Rome cet atelier fameux, qui deviendra sous peu le rendez-vous, le sanctuaire et l'oracle de la jeunesse artiste.

On sait de quelle étroite amitié se lient aussitôt le peintre et l'archéologue allemands. Ils habitent vis-à-vis l'un de l'autre, sur le Pincio, et Winckelmann passe souvent chez son voisin, dont la maison, dit-il, lui « sert d'asile ». Raphaël Mengs, qui connaît Rome depuis quinze ans, guide le nouveau venu. Ces deux natures exubérantes et sentimentales sont faites pour se comprendre. Ils s'échauffent et s'enthousiasment l'un l'autre, en face de l'Apollon du Belvédère et de l'Antinoüs. A peine se connaissent-ils, qu'ils décident de collaborer à « un grand ouvrage sur le Goût des Artistes Grecs³ ».

Ce qui contribue à rendre Winckelmann sympathique dans les milieux artistiques de Rome, ce n'est pas seulement son goût très sûr, son « heureuse sensibilité », comme dit Mariette⁴, c'est qu'il n'apparaît pas sous l'aspect rébarbatif de l'antiquaire. Il vit, il s'habille, il parle, il juge en artiste, et il passe partout comme tel. Sur le « permesso » qu'on lui a délivré pour le Capitole, il est qualifié de « pittore ». Il « ne dîne qu'avec des artistes français et allemands⁵ ». Il aime à les regarder travailler, à les entendre causer, à les suivre parmi les ruines, à visiter avec eux les églises et les palais romains qui regorgent de chefs-d'œuvre antiques.

L'un des Français qui vécurent plus particulièrement dans l'intimité de Winckelmann nous est connu, c'est l'architecte Clérisseau, ancien

1. Raphaël Mengs séjourne à Rome de 1741 à 1744, de 1747 à 1749, passe trois ans à Dresde, repart à Rome en 1752, — époque à laquelle il ouvre son atelier, — passe quelque temps à Naples, s'embarque pour Madrid et y reste de 1761 à 1769, réside à Rome de 1769 à 1774, retourne à Madrid et y demeure de 1774 à 1777. En 1777, il revient à Rome et y meurt deux ans après. (Voy. l'*Éloge historique de M. Mengs*, en tête de ses *Œuvres*, trad. franç. par Doray de Longrais, Ratisbonne, 1782.)

2. K. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Leipzig, 2^e auflage, 1898, 3 Band in-8°. — Winckelmann (1717-1768) arrive à Rome à la fin d'août ou au début de septembre 1755.

3. *Lettres Familières de Winckelmann, au comte de Bünaui*, Rome, 29 janvier 1756.

4. *Journ. Étranger*, août 1760, p. 133.

5. *Let. Fam.* de W. à M. Franken, Rome, 7 déc. 1755.

pensionnaire de l'Académie de France à Rome¹. Il accompagne l'archéologue, en 1758, jusqu'à Pæstum, et, rentré en France, il reste « son ami », et lui envoie des notes sur les antiquités gallo-romaines de la Provence. Mais si Clérisseau est le seul dont le nom nous soit parvenu, il n'est évidemment pas le seul Français qui se soit passionné pour les grandes questions d'art et d'esthétique à l'ordre du jour, et l'on pense bien que toute la petite colonie remuante et curieuse du Palais Mancini connaît, comme Winckelmann, l'atelier de Raphaël Mengs et qu'elle y va recevoir de la bouche du maître, qui répond si parfaitement aux aspirations de l'époque, « des leçons pratiques de peinture² ».

En effet, le succès de Raphaël Mengs avait été prodigieusement rapide. Il avait fait de Rome sa ville d'adoption. Dès 1747, il s'était converti à la religion catholique pour épouser une jeune romaine; en 1754, le pape Benoît XIV l'avait nommé professeur à l'Académie Capitoline. Partout, ce nouveau Raphaël était reçu comme le Messie apportant, selon sa propre expression, « des règles fixes et sûres » pour atteindre la beauté idéale. Après le *Parnasse*, — qu'il peignit en 1760-61 à la villa Albani, et qui est assurément la plus parfaite illustration de sa théorie fondée sur la triple imitation de Raphaël, du Corrège et du Titien, jointe à l'étude constante des statues grecques, — les plus sceptiques se rallièrent, et les uns et les autres étaient maintenant disposés à admirer de confiance tout ce qui portait la froide signature du maître. De tous les points du globe, les élèves accouraient auprès de lui. Un des premiers fut le jeune peintre lorrain, Nicolas Guibal (1725-1784), qui, après quelques années passées chez Natoire à Paris, était venu poursuivre ses études à Rome³. De 1755 à 1770, l'Amérique envoie à l'atelier de Mengs B. West; l'Angleterre, Gavin Hamilton, William Hamilton, James Barry, Dance-Holland (sans compter Daniel Webb, qui est surtout un amateur); l'Allemagne, Angelica Kauffmann.

Il faut se représenter aussi Raphaël Mengs à l'Académie romaine de Saint-Luc⁴, poursuivant son apostolat, distribuant le blâme et l'éloge,

1. Clérisseau (Ch. L.), né à Paris, en 1722, fut élève de l'Académie de France à Rome de 1751 à 1755. — Il avait fait, en 1755, un voyage à Naples et à Herculaneum, d'où il avait rapporté quantité de dessins (voy. *Lettre de Clérisseau à Huquier*, 1^{er} mai 1755. *Vente d'autographes*, 7-8 nov. 1887, n° 81).

2. Voy. *Œuvres complètes de R. Mengs*, trad. Jansen, Paris, 1786, II, p. 31 et 243.

3. Voy. *Éloge hist. de M. Mengs*, en tête de ses *Œuvres compl.*, trad. par Doray de Longrais. — Nicolas Guibal reste à Rome de 1752 à 1756.

4. R. Mengs était reçu à l'Académie de Saint-Luc le 30 juillet 1752. (*Archives de l'Acad. de Saint-Luc*, à Rome, Reg. ms. des réceptions.)

combattant le « goût français¹ », révélant aux Romains, avec l'insistance propre à sa race, le génie de Raphaël, du Corrège et du Titien. Et il a précisément pour collègues ou élèves, dans cette compagnie, un groupe de peintres français² qui ne demandent qu'à s'instruire, Natoire tout le premier, qui achève, en 1756, son plafond de l'église Saint-Louis des Français et que Mengs domine de toute sa hauteur³, Laurent Pêcheux, Charles Volaire, Jacques Gamelin, qui est lui-même professeur de Saint-Luc, le jeune J.-B. Regnault⁴ et Vien⁵, auxquels on peut ajouter le sculpteur A.-J. Le Brun, les architectes Robert Adam, de La Guépière, F.-D. Barrau, Pierre Pâris⁶, des amateurs de passage comme le Bailli de Breteuil et Watelet⁷, ou des archéologues comme Quatremère de Quincy⁸ et Seroux d'Agincourt⁹, qui s'établissent à Rome pour y devenir les disciples et les continuateurs enthousiastes de Raphaël Mengs et de Winckelmann.

Natoire, peu à peu se laisse convaincre et se rallie au goût nouveau. Lui aussi, il cherche à s'intéresser aux statues grecques et aux bas-reliefs

1. « Les Français », disait R. Mengs, « se sont formé un style national, dont le goût ingénieux et ce qu'ils appellent « esprit » sont les qualités distinctives... Ils se bornent à peindre des figures françaises pour représenter l'histoire de quelque peuple que ce soit. » (Cité par Dussieux, *Artistes franç. à l'Étr.*, 3^e éd., 1878, p. 87.)

2. Voy. notre communication insérée au *Bul. de la Soc. d'Hist. de l'Art fr.*, 1909, p. 98-100.

3. *Let. de Mengs à Winckelmann*, Rome, 1^{er} sept. 1756, n° 446 de la col. d'autographes de la vente Cottenet (30 mars—1^{er} avril 1882).

4. J.-B. Regnault remporte à l'Académie romaine de Saint-Luc deux premiers prix, l'un en 1771, l'autre en 1779.

5. En 1780, Vien exprime le regret qu'un tableau de feu Mengs, *Persée et Andromède*, n'ait pas été offert au roi de France avant de l'être à la tsarine. (*Cor. Dir.* XIV, 80.)

6. Le premier volume de ses *Études d'architecture*, actuellement conservé à la Bibliothèque de Besançon, contient les dessins qu'il a exécutés à Rome et en Italie « pendant les années 1771-1774 ». (*IRAF. Prov. civ.*, II, 229.)

Parmi les peintres qui contribuèrent à introduire en France le goût de R. Mengs, il faut citer, à côté des français, l'italien Julien de Parme (1736-1799). Il avait commencé ses études à Paris, où il avait résidé de 1747 à 1759. En 1759, il était allé rejoindre à Rome ses compatriotes. En 1773, il revenait s'établir à Paris, tout imbu des idées nouvelles. (Voy. l'autobiographie de Julien de Parme, dans Landon, *loc. cit.*)

7. Lors de son fameux voyage à Rome en 1764, Watelet avait fait la connaissance de Winckelmann, dont l'*Histoire de l'Art* était sur le point de paraître. Le 21 février 1767, Winckelmann écrit à un certain Desmarests, à Paris : « Je vous prie de me réconcilier avec M. Watelet. Je suis véritablement fâché de l'avoir offensé. Je vais retrancher de la nouvelle édition de l'*Histoire de l'Art chez les Anciens* les critiques justes, mais amères, que j'ai faites de son ouvrage. » Il s'agissait du poème de Watelet sur l'*Art de peindre*. Winckelmann tenait beaucoup à l'estime de Watelet, qui jouissait alors d'une grosse autorité à Paris. (Cf. *Let. de Mengs à Falconet*, 1776, dans les *Œuvres complètes de R. Mengs*, 1786, I, 329.)

8. R. Schneider, *Quatremère de Quincy*, p. 2. Quatremère fit un premier séjour à Rome de 1776 à 1780.

9. Seroux d'Agincourt était à Rome en 1779 (*Cor. Dir.* XIII, 477); il a donc pu connaître Raphaël Mengs.

romains. Dans le « petit jardinet » qu'il a arrangé près du Forum, « sous un arc antique », il se met à dessiner des fragments de la Colonne Trajane¹. Il prend des vues des antiquités de Rome et des environs. Il collectionne les dessins de Panini et d'Hubert Robert². Le moment arrive, enfin, où l'on ne jure plus que par l'antique, au Palais Mancini, comme à l'Académie de Saint-Luc. Vers 1770, les élèves de Natoire, moins convaincus sans doute par son exemple personnel, que par le prosélytisme de Mengs et de Winckelmann, qui sont leurs véritables directeurs artistiques, paraissent définitivement initiés aux « beautés sublimes » de l'Apollon du Belvédère, de l'Antinoüs et de la Vénus de Médicis³.

Les études théoriques, les sciences auxiliaires, à l'Académie de Rome, se réduisent, on s'en doute bien, à très peu de chose.

L'enseignement de la perspective, celui de l'anatomie n'y ont jamais été sérieusement organisés⁴, quoiqu'ils y fussent prévus. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, plus encore qu'à aucune époque, ils paraissent sacrifiés. Le règlement de 1775, inspiré par Vien, est, à cet égard, édifiant. L'article 2 en est ainsi conçu : « Parmi les études que

1. *Cor. Dir.* X, 93, juin 1755.

2. *Voy. Catal. de la vente Charles Natoire*, 1778.

3. M. Louis Bertrand, dans son étude intitulée *Raphaelis Mengsii de Antiquorum arte doctrina cujus momenti in gallicos pictores fuerit*, p. 50, soutient un vrai paradoxe, quand il prétend que Raphaël Mengs n'a exercé, de son vivant, aucune influence sensible sur les peintres français. Au contraire, les contemporains ne s'y sont pas trompés, et leurs témoignages sont formels. Si les théories de Mengs n'avaient pas profondément affecté les milieux académiques français, s'expliqueraient-on les emportements de Falconet contre les « antiquomanes » de Rome, ses polémiques avec Mengs lui-même au sujet de certaines opinions de Winckelmann (voy. par ex. les *Observations* de Falconet sur la statue de Marc-Aurèle, adressées à Diderot en 1770, *Œuvres complètes* de Falconet, éd. de Lausanne, 1781, I, 157 et suiv.), et les recommandations pressantes que Cochin adresse, de son côté, aux jeunes pensionnaires, pour les mettre en garde contre « les manières à la glace, pesantes et sans esprit » du célèbre peintre allemand ? « Il (Raphaël Mengs), a nui sans s'en douter à plusieurs pensionnaires », écrit Cochin vers 1774, dans ses *Lettres à un jeune artiste-peintre, pensionnaire à l'Académie roy. de France à Rome*, p. 72. « Je rends toute la justice due à ses talents ; mais je n'en affirme pas moins sur quelques-uns des ouvrages que j'ai vus, que son coloris paré et sa manière excessivement finie et exacte jusqu'à la servilité, peuvent être ou ont été pernicieux à nos élèves... En effet, depuis plusieurs années, nous voyons des élèves qui étaient pleins de chaleur en partant, revenir entièrement refroidis ; dessinant d'une manière petite, sèche et maigre ; au lieu d'un coloris intelligent, n'employer que des tons plutôt verts que verdâtres, bleus, violets, aurore, enfin des tons maniérés, prétendus beaux, mais absolument faux... Peut-être ces manières à la glace, pesantes et sans esprit, trouveraient-elles des approbateurs en Allemagne et en Angleterre... » Et Cochin termine sur cette phrase énergique : « Mettez-vous dans l'esprit qu'on ne vous envoie point en Italie pour étudier les peintres modernes. »

4. *Cor. Dir.* III, 230.

doivent faire à Rome les élèves peintres et sculpteurs, on doit compter l'anatomie et la perspective. *Le livre de perspective du P. Pozzo suffit* : il y en aura toujours un exemplaire à l'Académie... On s'instruira de l'Anatomie d'après l'Écorché (de) M. Houdon¹... » L'enseignement de la littérature, de l'histoire et de la géographie n'existe pas davantage : le pensionnaire est censé arriver à Rome la tête copieusement farcie de toutes ces connaissances. Pendant la plus grande partie du XVIII^e siècle, il n'a même pas sous la main les livres indispensables. La bibliothèque, créée autrefois par Houasse², a été bientôt « dissipée ». En 1735, elle se trouvait déjà réduite à une vieille *Bible* et à une pauvre *Fleur des Saints*, de Ribaniera³ ! C'est seulement, en 1785, après trois ans de réclamations pressantes, que Lagrenée obtient les fonds nécessaires à l'acquisition de 77 volumes classiques de littérature et d'histoire⁴.

II. — La réorganisation de l'École. Le contrôle des études. Le renforcement de la discipline. Les projets des Directeurs.

En dépit de quelques lacunes, l'enseignement de l'Académie de France à Rome, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, a réalisé des progrès considérables.

Le temps des directorats de Marigny et de Natoire est une époque relativement féconde d'initiatives intelligentes. Pendant son séjour à Rome, Marigny avait été à même de constater personnellement, au palais Mancini, un relâchement déplorable dans les études et la conduite des pensionnaires⁵. C'est même à la suite du rapport qu'il en fit à Lenormant de Tournehem que furent décidés la mise à la retraite de J.-F. de Troy, « Directeur négligent et inattentif⁶ », et son remplacement par Natoire (1^{er} janvier 1752). Justement, les premières promotions d'Élèves Protégés viennent de partir pour Rome. Un bon recrutement paraissant désormais assuré, il ne reste plus qu'à réorganiser les études

1. *Cor. Dir.* XII, 157. Marigny avait envoyé, dès 1769, un moulage de l'Écorché de Houdon à l'Académie de France à Rome. [(Voy. Restout, *Lettre à M. de Castet* (*Journ. Encycl.*, déc. 1769, I, 293).] En 1788, d'Angiviller a l'intention d'y envoyer aussi un exemplaire du « Cheval Écorché » de Gois (*Cor. Dir.* XV, 308).

2. *Cor. Dir.* III, 26, 15 déc. 1699. — Cf. Pierre Marcel, *La Peint. franç. au début du XVIII^e siècle*, p. 111.

3. *Cor. Dir.* XIV, 220.

4. *Cor. Dir.* XIV, 220; XV, 20.

5. Déjà, le 5 septembre 1750, Tournehem, dans une longue lettre, exprimait à J.-F. de Troy son profond mécontentement (*Ibid.* X, 24).

6. *Cor. Dir.* X, 211.

et Marigny s'y emploie sans retard. Il définit d'abord les devoirs du Directeur et ceux des élèves ¹. Les pensionnaires ne seront plus libres de travailler au gré de leurs préférences. Le Directeur indiquera à chacun d'eux « l'étude qu'il doit faire » et l'obligera à lui présenter son travail tous les huit jours. Il aura également soin de leur éducation, il s'efforcera de leur inculquer les manières de la « bonne compagnie », en les invitant à sa table, où la présence de M^{lle} Natoire, pensait-il, les astreindrait à surveiller leur tenue et leur langage. Un pensionnaire du Roi doit être, en effet, « à portée de montrer que le pinceau, le ciseau et le crayon savent les lois de l'urbanité et de la politesse ». Nous retrouvons là une application de ce principe académique suivant lequel le Peintre d'Histoire doit être une manière d'aristocrate, et fuir tout ce qui porte un caractère de vulgarité. Ayant ainsi distribué le travail, veillé à la bonne tenue des pensionnaires, combattu par une « douceur soutenue de fermeté ² » leur esprit turbulent et indocile, la mission pédagogique du Directeur de l'Académie de Rome et du Directeur général des Bâtiments ne fait que commencer.

Pour Marigny, ce que les jeunes gens doivent apprendre surtout à Rome, c'est *le Dessin*, et d'abord le dessin dans le genre historique. Aussi revient-il sur la nécessité de cette étude avec une insistance qui pourrait faire croire qu'il est un irréductible Poussiniste ³. C'est, déclare-t-il à Natoire, « la partie essentielle ⁴ », il faut qu'elle soit « dans les premiers temps leur principale occupation ⁵ » ; ou encore : « Je vous exhorte surtout à être rigoureux sur les études du dessin d'après les grands Maîtres, vous savez combien l'Académie (de Rome) était faible dans cette partie ; c'est là cependant le point capital. Obligez les élèves à avoir plus souvent à la main le crayon que le pinceau ⁶. »

Natoire, qui ne passe pas son temps, quoi qu'on en ait pu dire, à contrôler, « le fouet à la main », les billets de communion des pensionnaires, à se chicaner avec Mouton, à gourmander le « fort corias et fort ostiné » Clérisseau, ni à attendre, et à contempler quand il l'a enfin obtenu, son « bienheureux Cordon de Saint-Michel », Natoire, qui, au moins pendant les quinze premières années de son long directorat, fit

1. *Cor. Dir.* X, 364, 30 janvier 1752.

2. *Cor. Dir.* XI, 26, 29, 181, 316.

3. *Cor. Dir.* X, 381, 418.

4. *Cor. Dir.* X, 481.

5. *Cor. Dir.* XI, 29.

6. *Cor. Dir.* X, 446.

preuve d'une incontestable activité, seconde de son mieux les vues de Marigny¹.

Afin de se rendre compte des dispositions, des études et de la conduite des élèves, Marigny avait commencé par demander quelques « notes » sur chacun d'eux². Natoire fait mieux : il lui propose de lui envoyer « de temps en temps » des dessins exécutés par les pensionnaires. On en formerait « un portefeuille » qui serait présenté à l'Académie, « afin que ces messieurs vissent en même temps de belles choses et le progrès de cette jeunesse ». Marigny³ s'empresse d'acquiescer à cette idée : de là date l'institution des « Envois de Rome⁴ ». Les élèves, en revanche, accueillirent très mal une innovation « qui leur paraissait blesser leur amour-propre », et, pendant plus de deux ans, ils opposèrent au Directeur la force d'inertie, soutenue par beaucoup de « mauvaises raisons ». Il fallut l'intervention pressante de Marigny pour permettre à Natoire de tenir enfin sa promesse, au mois de mai 1754.

Le premier « envoi » des pensionnaires consistait en quatorze dessins. Marigny les montre à Lépicié, à Silvestre et à Carle Van Loo, et fait encadrer les quatre meilleurs. En même temps, sur les conseils de Lépicié et de Natoire lui-même, il expédie à Rome des ordres formels et précis, pour l'avenir : les envois auraient lieu tous les six mois ; ils comprendraient, pour chaque élève, une académie peinte, une « tête de caractère », également peinte, et deux ou trois dessins d'après les grands maîtres⁵. Marigny se réservait de soumettre ces études à une commission d'académiciens, dont les avis, rédigés par Cochin, seraient ensuite communiqués aux intéressés eux-mêmes.

Les réflexions des Commissaires sont instructives ; elles portent sur le dessin et aussi sur la couleur⁶. En général, les dessins « manquent de finesse ou de hardiesse » ; ils sentent le plâtre et le marbre, ils sont pleins de « froideur ». Il n'y a guère que ceux de La Traverse et de Deshays qui soient dans le goût demandé. « Leur caractère de dessin est bon et tend au grand », déclare la voix autorisée. Les autres révèlent une

1. Pour compléter l'instruction des pensionnaires par l'exemple des meilleurs maîtres, Natoire réunit dans son atelier une abondante collection de Dessins, sur lesquels il fait ses démonstrations. (*Cor. Dir.* XI, 259.)

2. *Cor. Dir.* X, 364, 30 janvier 1752.

3. *Cor. Dir.* X, 373, 15 mars 1752.

4. *Cor. Dir.* X, 380, 22 avril 1752 ; X, 481.

5. *Cor. Dir.* XI, 3, 9, 25, 32 (*Lettre de Lépicié à Marigny*, 4 juin 1754), 34 (*Lettre de Marigny à Natoire*, 13 juin 1754). — A partir de 1759, sur l'avis de Cochin, les envois de Rome n'eurent plus lieu que tous les ans.

6. *Cor. Dir.* XI, 106, 123, 183, 216, 313, 398, etc.

et Marigny s'y emploie sans retard. Il définit d'abord les devoirs du Directeur et ceux des élèves ¹. Les pensionnaires ne seront plus libres de travailler au gré de leurs préférences. Le Directeur indiquera à chacun d'eux « l'étude qu'il doit faire » et l'obligera à lui présenter son travail tous les huit jours. Il aura également soin de leur éducation, il s'efforcera de leur inculquer les manières de la « bonne compagnie », en les invitant à sa table, où la présence de M^{lle} Natoire, pensait-il, les astreindrait à surveiller leur tenue et leur langage. Un pensionnaire du Roi doit être, en effet, « à portée de montrer que le pinceau, le ciseau et le crayon savent les lois de l'urbanité et de la politesse ». Nous retrouvons là une application de ce principe académique suivant lequel le Peintre d'Histoire doit être une manière d'aristocrate, et fuir tout ce qui porte un caractère de vulgarité. Ayant ainsi distribué le travail, veillé à la bonne tenue des pensionnaires, combattu par une « douceur soutenue de fermeté ² » leur esprit turbulent et indocile, la mission pédagogique du Directeur de l'Académie de Rome et du Directeur général des Bâtiments ne fait que commencer.

Pour Marigny, ce que les jeunes gens doivent apprendre surtout à Rome, c'est *le Dessin*, et d'abord le dessin dans le genre historique. Aussi revient-il sur la nécessité de cette étude avec une insistance qui pourrait faire croire qu'il est un irréductible Poussiniste ³. C'est, déclare-t-il à Natoire, « la partie essentielle ⁴ », il faut qu'elle soit « dans les premiers temps leur principale occupation ⁵ » ; ou encore : « Je vous exhorte surtout à être rigoureux sur les études du dessin d'après les grands Maîtres, vous savez combien l'Académie (de Rome) était faible dans cette partie ; c'est là cependant le point capital. Obligez les élèves à avoir plus souvent à la main le crayon que le pinceau ⁶. »

Natoire, qui ne passe pas son temps, quoi qu'on en ait pu dire, à contrôler, « le fouet à la main », les billets de communion des pensionnaires, à se chicaner avec Mouton, à gourmander le « fort corias et fort ostiné » Clérisseau, ni à attendre, et à contempler quand il l'a enfin obtenu, son « bienheureux Cordon de Saint-Michel », Natoire, qui, au moins pendant les quinze premières années de son long directorat, fit

1. *Cor. Dir.* X, 364, 30 janvier 1752.

2. *Cor. Dir.* XI, 26, 29, 181, 316.

3. *Cor. Dir.* X, 381, 418.

4. *Cor. Dir.* X, 481.

5. *Cor. Dir.* XI, 29.

6. *Cor. Dir.* X, 446.

preuve d'une incontestable activité, seconde de son mieux les vues de Marigny¹.

Afin de se rendre compte des dispositions, des études et de la conduite des élèves, Marigny avait commencé par demander quelques « notes » sur chacun d'eux². Natoire fait mieux : il lui propose de lui envoyer « de temps en temps » des dessins exécutés par les pensionnaires. On en formerait « un portefeuille » qui serait présenté à l'Académie, « afin que ces messieurs vissent en même temps de belles choses et le progrès de cette jeunesse ». Marigny³ s'empresse d'acquiescer à cette idée : de là date l'institution des « Envois de Rome⁴ ». Les élèves, en revanche, accueillirent très mal une innovation « qui leur paraissait blesser leur amour-propre », et, pendant plus de deux ans, ils opposèrent au Directeur la force d'inertie, soutenue par beaucoup de « mauvaises raisons ». Il fallut l'intervention pressante de Marigny pour permettre à Natoire de tenir enfin sa promesse, au mois de mai 1754.

Le premier « envoi » des pensionnaires consistait en quatorze dessins. Marigny les montre à Lépicié, à Silvestre et à Carle Van Loo, et fait encadrer les quatre meilleurs. En même temps, sur les conseils de Lépicié et de Natoire lui-même, il expédie à Rome des ordres formels et précis, pour l'avenir : les envois auraient lieu tous les six mois ; ils comprendraient, pour chaque élève, une académie peinte, une « tête de caractère », également peinte, et deux ou trois dessins d'après les grands maîtres⁵. Marigny se réservait de soumettre ces études à une commission d'académiciens, dont les avis, rédigés par Cochin, seraient ensuite communiqués aux intéressés eux-mêmes.

Les réflexions des Commissaires sont instructives ; elles portent sur le dessin et aussi sur la couleur⁶. En général, les dessins « manquent de finesse ou de hardiesse » ; ils sentent le plâtre et le marbre, ils sont pleins de « froideur ». Il n'y a guère que ceux de La Traverse et de Deshays qui soient dans le goût demandé. « Leur caractère de dessin est bon et tend au grand », déclare la voix autorisée. Les autres révèlent une

1. Pour compléter l'instruction des pensionnaires par l'exemple des meilleurs maîtres, Natoire réunit dans son atelier une abondante collection de Dessins, sur lesquels il fait ses démonstrations. (*Cor. Dir.* XI, 259.)

2. *Cor. Dir.* X, 364, 30 janvier 1752.

3. *Cor. Dir.* X, 373, 15 mars 1752.

4. *Cor. Dir.* X, 380, 22 avril 1752 ; X, 481.

5. *Cor. Dir.* XI, 3, 9, 25, 32 (*Lettre de Lépicié à Marigny*, 4 juin 1754), 34 (*Lettre de Marigny à Natoire*, 13 juin 1754). — A partir de 1759, sur l'avis de Cochin, les envois de Rome n'eurent plus lieu que tous les ans.

6. *Cor. Dir.* XI, 106, 123, 183, 216, 313, 398, etc.

faiblesse générale persistante et tellement inquiétante ¹, que Marigny jugera bientôt nécessaire de prolonger la durée du séjour à Rome et de la porter à quatre années au lieu de trois ² (1759).

Quant au coloris, les rapports des commissaires l'apprécient, comme de juste, plus sévèrement encore que le dessin. « Tons maniérés », « uniformes », « outrés », « reflets d'un rouge forcé et faux, tenant de Barocci », ou « trop olivâtres dans les ombres », « demi-teintes trop bleues et d'autres aurores, qui ne sont pas naturelles », « rouge dominant partout », telles sont les critiques le plus couramment adressées aux pensionnaires, ainsi qu'à leur directeur ³, et qui prouvent qu'ils n'apprenaient pas la couleur à l'École de Rome. Il était même admis que, sur ce chapitre, ils s'y « gâtaient les yeux », comme dit Caylus ⁴. Déjà, la faveur accordée aux « rubénistes » avait préparé l'opinion à sentir et à admirer la haute valeur éducative de l'école vénitienne. Le seul séjour à Rome apparaissait de plus en plus insuffisant à former le peintre parfait. En 1748 ⁵, l'auteur d'une *Lettre sur la Peinture* ⁶, et Saint-Yves, dans ses *Observations sur les Arts* ⁷, émettaient le vœu que le Roi établît une seconde Académie à Bologne ou à Venise, dans laquelle les pensionnaires se consacreraient, pendant trois ans, à l'étude des « grands coloristes ⁸ ». Deux ans plus tard, Marigny et ses compagnons de voyage, Cochin et l'abbé Leblanc, découvraient au Palais des Doges, à San Giovanni e Paolo, à la Scuola di San Rocco, aux Gesuati, à l'ancien

1. *Cor. Dir.* XI, 135, *Marigny à Natoire*, 7 mai 1756 : « Je vous répète que je ne suis pas content du progrès de nos peintres. » *Ibid.*, XI, 208, *Marigny à Cochin*, 2 avril 1758.

2. *Cor. Dir.* XI, 283, 10 juillet 1759. Le nouveau régime devait être appliqué à partir du 1^{er} janvier 1760. Diderot trouve que c'est encore « trop peu ». « Il faudrait », écrit-il à l'article *Durameau* (*Salon de 1767*, XI, 318) « les entretenir là (à Rome) d'ouvrages qu'on leur paierait, et sur le prix desquels on retiendrait de quoi les garder et les entretenir trois ou quatre années de plus... »

3. A propos de son tableau *L'Arrivée de Cléopâtre en Tarse*, on lit dans le *Journal Encyclopédique* (oct. 1757, p. 103) : « Avec la disposition que l'auteur (M. Natoire) a toujours eue à la couleur de brique, son séjour à Rome n'a pas peu contribué à fortifier ce penchant. »

4. Caylus, *Let. à Lagrenée*, 12 janvier 1751.

5. Caylus venait de faire à l'Académie une description émue de la « séduisante » et « merveilleuse » harmonie du Titien [*Dissert. sur l'Harmonie*, 4 nov. 1747 (*Proc.-Verb.* VI, 74)].

6. *Lettre sur la Peinture, sculpt. et archit. à M^{me}* (par une Société d'Amateurs), 1748, p. 88.

7. [Saint-Yves], *Observations sur les Arts et sur quelques morceaux de peinture et de sculpture... exposés au Louvre en 1748* (par une Société d'Amateurs), Leyde, 1748.

8. L'idée sera reprise et éloquemment développée par Algarotti en 1765 (*loc. cit.*) : « Quel avantage pour les Beaux-Arts », écrivait-il notamment, « si l'Académie de France établie à Rome étendait ses branches à Venise, à Bologne, à Florence, et y formait des colonies qui dépendissent d'elle ! »

PLANCHE XII

LÉPICIÉ (N.-B.)

Débarquement de Guillaume le Conquérant en Angleterre (1765).

Réfectoire du Lycée de Caen.

Photo Le Deley.

AMAND

Joseph vendu par ses frères (1765).

Musée de Besançon.

Photo Bulloz.



Palais Barberigo, le coloris triomphal de Paul Véronèse, du Titien, du Tintoretto, de Tiepolo, et ils revenaient en France, les yeux éblouis par ces visions magnifiques. Aussi, à peine débarqué à Marseille, Cochin écrit-il à son jeune cousin Belle : « J'avais dessein de te presser d'aller achever d'étudier à Venise. *Rome ne suffit pas pour faire un peintre*, malgré la quantité de belles choses qui y sont. C'est Paul Véronèse, peut-être le plus grand et le plus étonnant de tous les peintres qui ont jamais existé, qu'il te serait maintenant nécessaire d'étudier, grand et admirable génie, dessinateur excellent et plein de vérités et de grâces quoique quelquefois incorrect, couleur admirable, pinceau merveilleux... *L'École de la couleur est Venise* '... » C'était également la conviction de Marigny. Aussi, essaya-t-il bientôt d'apporter à l'enseignement de l'Académie de Rome le complément jugé indispensable, en décidant que chaque pensionnaire, à son retour en France, passerait désormais par les villes de Florence, Bologne et Venise, et y ferait un séjour de quelques semaines ². Études bien hâtives, bien sommaires, sans doute, mais capables cependant d'avoir sur les élèves, — Fragonard et Doyen en témoignent, — une influence heureuse. Si ce n'était pas encore « l'École de Coloris » rêvée par Saint-Yves et la « Société d'Amateurs », ce pouvait être un acheminement vers cette institution si vivement désirée.

Les dernières années du directorat de Natoire, — de 1770 à 1775, — coïncident avec cette triste fin du règne de Louis XV, où toutes choses vont à vau-l'eau. Natoire, septuagénaire, ne tient plus la main à l'observation des règlements, et Marigny, en pleine crise de découragement, s'en désintéresse davantage ; les pensionnaires ³ ne s'occupent plus des copies destinées au Roi ; vers 1770, les « Envois de Rome » sont suspendus ⁴ ; chacun fait ce qui lui plaît, dans une licence presque complète.

1. Lettre du 16 sept. 1751, reproduite dans Goncourt, *L'Art du XVIII^e siècle*, II, 411. L'abbé Leblanc (*Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de Peinture et de Sculpture exposés au Salon du Louvre en l'année 1753*, p. 95), estime qu'un séjour de six mois à Venise serait nécessaire au jeune pensionnaire de Rome pour le former dans la couleur.

2. *Cor. Dir.* X, 366, *Lettre de Marigny à Natoire*, 17 février 1752 et réponse enthousiaste de Natoire. (*Ibid.*, X, 373.) En conséquence, le viatique des pensionnaires de retour à Paris est porté de 56 à 112 écus romains. (*Ibid.*, X, 381.)

Marigny manifestait le désir que les pensionnaires étudiassent et copiassent plus particulièrement les fresques de Tiepolo, alors à la Villa Pisani, représentant la *Réception du Roi Henri III à Venise*. (*Ibid.*, X, 29, 30, 39). Ces fresques sont aujourd'hui à Paris, dans la collection Édouard André. (Voy. P. Molmenti, *Tiepolo*, Milano, 1909.)

3. Notamment Berthélemy, Ménageot, Vincent, etc.

4. *Arch. Nat.* O¹, 1925 B¹⁰, *Lettre de Pierre à Cuvillier*, 27 juin 1774.

Une « réforme », évidemment, s'imposait, et il était réservé à d'Angiviller de l'entreprendre. Mais quelle réforme ?

D'Angiviller, pour se donner le mérite d'avoir « rétabli l'Académie dans sa première splendeur », a pu insister sur le relâchement des études, les progrès de l'indiscipline, la dissipation des jeunes gens, le désordre de la comptabilité, sous l'administration de Natoire, qu'il qualifie de « chef incapable ¹ ». Mais peut-être, poussé par Pierre, s'exagérait-il l'importance du mal, peut-être aussi se fit-il illusion sur la valeur du remède, lorsqu'il résolut brusquement d'envoyer à Rome le peintre Noël Hallé, chargé d'une mission extraordinaire, avec le titre de « Commissaire du Roi et de Directeur de l'Académie », et pleins pouvoirs pour prendre les mesures « qu'il jugera exiger célérité ² ».

De 1775 à 1792, sous les directorats successifs de Vien, de Lagrenée, de Ménageot, la doctrine et l'emploi du temps restent sensiblement les mêmes. Ce sont toujours les copies d'après les grands maîtres et l'étude du dessin sur le modèle vivant, qui constituent la base de l'enseignement. Les prescriptions de d'Angiviller portent d'abord sur ces deux points. Par le règlement de 1775, il avait rétabli l'usage des « Envois de Rome ³ ». En 1778, il exprime le désir que les pensionnaires fassent pour le Roi, durant leurs quatre années de séjour, comme autrefois, une copie d'après un grand maître ⁴. A l'École du Modèle, où tous les élèves, tant s'en fallait, ne « s'échauffaient » pas « la tête », comme Louis David ⁵, il réclame un redoublement d'assiduité ⁶; il oblige les pensionnaires à lui envoyer tous les ans « un certain nombre d'académies dessinées ⁷ »; la recherche du style « grand », « noble », est plus que jamais la

1. Le Roi accorda néanmoins à ce vieux serviteur une pension de 7.200 livres pour lui permettre de vivre dans une retraite honorable à Castel-Gandolfo (1775) [*Cor. Dir.* XIII, 130].

2. *Cor. Dir.* XIII, 65, 72. — Cf. Lapauze (H.), *L'Académie de France à Rome, Noël Hallé* (*Nouv. Revue*, mars 1903, p. 37-64).

3. « Chaque pensionnaire sera obligé d'envoyer tous les ans un de ses ouvrages fait d'après le modèle ou les grands maîtres; ils joindront à ces études quelque composition (originale) » (*Cor. Dir.* XIII, 158). En 1778, d'Angiviller rappelle Vien à l'observation de ce règlement. (*Cor. Dir.* XIII, 375; cf. XIII, 420 et XIV, 124.) En 1780, pour exciter l'émulation parmi les Élèves, Vien décide que les Envois feront l'objet d'une exposition publique à Rome avant d'être expédiés à Paris. (*Cor. Dir.* XIV, 30.)

4. *Cor. Dir.* XIII, 375.

5. *Cor. Dir.* XIII, 448, 451, 455, 468.

6. En 1780, Pierre et d'Angiviller reprocheront vivement à Vien d'avoir favorisé, par sa « mollesse », le relâchement des études d'après le modèle (*Cor. Dir.* XIV, 23, 25, 30).

7. *Cor. Dir.* XIV, 23, 25, 30 (mai 1780). — Le Règlement de 1787 prescrit l'envoi de quatre académies dessinées, d'une figure peinte d'après le modèle et d'une composition originale (*Cor. Dir.* XV, 183-190).

consigne¹. Quant à l'étude de l'antique, si elle n'est spécialement préconisée que dans le Règlement de 1787, — l'article V invitera les élèves à se mettre « de préférence à dessiner immédiatement d'après l'antique, à l'exemple des grands maîtres... » — il n'est pas douteux qu'à partir de 1775, la jeunesse, sagement guidée et stimulée par Vien, ne s'y applique avec plus de ferveur et d'efficacité qu'autrefois. C'est l'époque, en effet, où débutent les Suvée, les Peyron, les David, les J.-B. Regnault, les J.-G. Drouais².

Au point de vue administratif, avec d'Angiviller et sous l'impulsion de Pierre, Hallé et Vien, l'Académie de France à Rome entre, ainsi que celle de Paris, dans une période de réglementation à outrance, qui la transformerait pour un peu en caserne³. Jamais encore on n'avait, avec autant d'assurance, fait dépendre le génie d'une contrainte physique et morale. L'Académie devenait un monastère soumis à une règle. L'obéissance passive et la docilité absolue aux ordres des supérieurs, la retenue dans le langage, l'austérité dans les mœurs, la simplicité dans l'habillement, — Vien ne rêva-t-il pas d'un uniforme pour ses pensionnaires! — sont, aux termes du Règlement de 1785, les conditions essentielles du parfait Peintre d'Histoire. D'Angiviller rappelle avec insistance que le Grand Prix ne suffit plus, désormais, pour obtenir la pension du Roi à Rome⁴, il faut encore mériter cette faveur par une conduite exemplaire. L'art est intimement lié à la vertu, et la vertu ne s'acquiert, pense-t-on, que sous la férule. Aussi, le mépris de l'autorité, « l'esprit d'insubordination », ce « feu qui couve » et que Vien veut éteindre, exaspèrent-ils au suprême degré les Directeurs⁵. Le pensionnaire n'est point vis-à-vis de son chef un ami, mais un subordonné, qu'il faut tenir en défiance et à distance. On irait jusqu'à prescrire sur quel ton de voix, avec quelle expression du visage, dans quelle attitude du corps, il convient que le Directeur se présente et parle aux élèves. Lorsque le bon Lagrenée, succédant à Vien dont il n'a pas l'humeur

1. *Ibid.*, XIII, 421 (à propos de Peyron). — On lit dans le rapport des Commissaires de 1780, au sujet d'un envoi de David (*Saint Jérôme*) : «... On y désirerait un caractère plus grand et plus noble... » (*Ibid.*, XIV, 8.)

2. Suvée est à Rome de 1772 à 1778 ; Peyron, de 1775 à 1781 ; David, de 1775 à 1780 ; J.-B. Regnault, de 1776 à 1780 ; J.-G. Drouais de 1784 à 1788.

3. Voy. par exemple, les Règlements de 1775 (*Cor. Dir.* XIII, 157-160) et de 1787 (*Ibid.*, XV, 183-190). — Le 3 déc. 1781, d'Angiviller annonce l'envoi d'un nouveau Règlement, dont le texte ne nous est pas parvenu.

4. Voy. notamment, *Cor. Dir.* XIV, 82-84, 138.

5. *Cor. Dir.* XIII, 405, *Lettre de Vien à d'Angiviller*, à propos de la cabale soulevée par Dupacquier (sculpteur).

sévère, s'avise de rompre avec la tradition rigide de son prédécesseur, et de retenir, après dîner, les jeunes gens pour faire avec eux une partie de cartes ou de dames, il ne se doute pas, l'innocent, à quel point il compromet la majesté de sa fonction et, par contre-coup, l'avenir de la grande peinture confié à ses soins¹ ! Mais d'Angiviller le rappelle brusquement à l'ordre : « Je ne puis trop vous recommander », lui écrit-il, « fermeté et noblesse pour le bien même des jeunes gens... C'est par bonté qu'il faut être sévère... Beaucoup de bonté, jamais de familiarité. Vous êtes à l'Académie l'homme du Roi²... »

Et voilà le conflit ouvert entre d'Angiviller et Pierre, d'un côté, partisans du principe d'autorité, de la manière forte, et Lagrenée, d'autre part, qui est pour la manière douce et pour la liberté. Dans ce duel rapide, le dernier mot restera, bien entendu, au chef, à d'Angiviller. Mais la riposte singulièrement vive et hardie de Lagrenée est à retenir, parce qu'elle découvre les abus du régime de contrainte et de compression auquel aboutissait fatalement la doctrine officielle, et que la fière protestation du vieux Directeur de l'Académie de Rome, interprétant à sa manière, qui paraît bien la bonne, le fameux *Ut Pictura Poësis*, et revendiquant les droits du génie, frappe au défaut de la cuirasse toute la pédagogie académique :

« On ne commande point aux talents », déclarait-il à d'Angiviller, « vous le savez mieux que moi... On est né peintre, comme on est né poète; en vain, par des règlements, on exigera pour l'avancement de la peinture que l'on se lève à telle heure, que l'on se mette à telle ou telle autre heure à tel ou tel autre ouvrage; tous ces ordres, fussent-ils émanés du Père Eternel (pardon de la comparaison), tout cela et rien, c'est la même chose. Les Arts ont toujours été et seront toujours enfants de la Liberté..... La Peinture ainsi que la Poésie, est un beau feu qui nous anime et qui ne s'allume au commandement de personne, mais quand nos organes sont disposés à en recevoir la divine étincelle... Le cul-de-jatte qui ne travaille que pour travailler et obéit aveuglément à celui qui lui commande un tableau, que souvent il ne sent pas, sera toujours au-dessous du médiocre³. »

1. *Cor. Dir.* XIV, 118, *Lettre de Lagrenée à d'Angiviller*, le 18 oct. 1781.

2. *Cor. Dir.* XIV, 138, 171, *Lettre de d'Angiviller à Lagrenée*, 3 déc. 1781, 28 janvier 1782.

3. *Cor. Dir.* XIV, 148, *Lettre de Lagrenée à d'Angiviller*, 19 déc. 1781.

En marge de cette lettre, Pierre, furieux, a écrit la note suivante : « Toutes ces réflexions sont des lieux communs dont feu M. Van Loo et ses consorts étourdissaient et étourdissent les gens et dont les élèves se sont infatués, pour être des petits sots, quoique la plupart sachent à peine lire et écrire. »

CHAPITRE III

LE RAYONNEMENT DE L'ACADÉMISME ET LE DÉVELOPPEMENT DE LA PEINTURE D'HISTOIRE EN PROVINCE.

Les lettres Patentes de 1676 ¹, dont les dispositions furent renouvelées et renforcées par la Déclaration royale du 15 mars 1777 ², prévoyaient le rayonnement de l'Académisme en province. Des Écoles, affiliées et subordonnées à l'Académie royale de Paris, devaient se fonder sur toute la surface du royaume, et y propager la vraie doctrine. Dès le début, quelques grandes villes avaient fait des tentatives : Lyon, en 1676 ; Reims, en 1677. Elles échouèrent. En 1691, à Bordeaux, Le Blond de La Tour, momentanément plus heureux, réussit à créer un établissement qui végéta jusque vers 1727 ³. Mais ce n'est guère qu'après 1740 que le mouvement se généralise et s'accroît : la deuxième moitié du XVIII^e siècle ne voit pas naître moins d'une trentaine d'Écoles ou Académies de Beaux-Arts, en province. Voici, pour l'ensemble du XVIII^e siècle, la liste de ces établissements ⁴, suivant l'ordre chronologique de leur fondation :

L'Académie de Nancy ⁵, fondée en 1702
— Toulouse ⁶ — 1726

1. Le texte des Lettres Patentes de novembre 1676 a été publié par Vitet, *L'Académie royale de Peinture*, p. 278-284.

2. *Proc.-Verb.* VIII, 283 et suiv., art. 4, 6 et 7. — *Arch. Nat.* O¹ 1925 B¹².

3. Voy. Pierre Marcel, *La Peinture Française au début du XVIII^e siècle*, p. 113-118.

4. Ph. de Chennevières, *Recherches sur quelques peintres provinciaux de l'Ancienne France*, tome II, p. 11-83. — Courajod, *L'École royale des Élèves Protégés*, LVII-LXII. — *Arch. Nat.* O¹ 1925^b, 1927, 1933^{ab}. — Nous rectifions à leur place les inexactitudes de fait et d'interprétation que nous avons pu relever dans l'ouvrage de Courajod.

5. Ph. de Chennevières, *loc. cit.*, p. 51. Notons, toutefois, que l'Académie de Nancy a été fondée par le duc de Lorraine, lequel n'avait pas de comptes à rendre à l'Académie royale de Paris.

6. Roschach, *Inventaire du Musée de Toulouse (IRAF. Prov. Civ., VIII, 4)*. — Ch. Forestier, *Toulouse, histoire*, etc., 1887, p. 669-706. — Omont, *Documents relatifs à l'Acad. de Pein-*

L'Académie de Montpellier ¹		fondée en	1738-39
—	Rouen ²	—	1741
—	Bordeaux ³	—	1744
—	Reims ⁴	—	1748
—	Beauvais ⁵	—	1750
—	Marseille ⁶	—	1752
—	Lille ⁷	—	1755
—	Lyon ⁸	—	1756
—	Nantes ⁹	—	1757
—	Le Mans ¹⁰	—	»
—	Amiens ¹¹	—	1758
—	Tours ¹²	—	1760
—	Grenoble ¹³	—	1762
—	Aix ¹⁴	—	1765
—	La Rochelle ¹⁵	—	1767 (?)
—	Saint-Omer ¹⁶	—	1767

ture de Toulouse (Annales du Midi, IV, 1892). — H. Vienne (*Revue de Toulouse*, XXIV, 272). — Abbé Lebrun, *Almanach historique*, Paris, 1777, in-12.

1. La première École de Montpellier, fondée par Jean de Troy, en 1679, avait eu une existence éphémère.

2. *Journal historique de Verdun*, avril 1748, 270 et suiv. — Hyacinthe Langlois (*Revue normande*, 1831). — J. Girardin (*Précis analytique des Travaux de l'Académie royale des Sc., Bel.-Let. et Arts de Rouen pendant l'année 1841*). — G. Morin (*Ibid.*, 1844). — Veuclin (*R. Soc. B.-A. Dép.* 1894).

3. Il s'agit de l'École gratuite élémentaire de Dessin fondée par Le Roy de Bazemont, peintre de l'Hôtel de Ville de Bordeaux, en 1744, et qui subsista jusqu'en 1766 (Braquehay, *R. Soc. B.-A. Dép.* 1900, p. 608; 1901, p. 586).

4. *Journal hist. de Verdun*, oct. 1748, p. 250; nov. 1748, p. 249; oct. 1752, p. 267; mai 1753, p. 399. — Louis Paris, *l'École de Reims et le Musée*, Reims, 1849. — Ph. de Chennevières, *loc. cit.*, p. 62 et suiv. — Henry (Ch.) (*NAAF.* 1882, p. 238 et suiv.). — Jadart (*R. Soc. B.-A. Dép.* 1892, p. 256).

5. *Arch. Nat.* O¹ 2037 (*Plan d'une instruction publique et gratuite de l'Art du Dessin*). — *Proc.-Verb.* VI, 186.

6. Parrocel (Étienne), *Hist. docum. de l'Académie de Marseille*, Paris, 1889-90, 2 vol. in-8°.

7. Quarré-Reybourbon (L.) (*R. Soc. B.-A. Dép.* 1895, p. 253). Cf. Houdoy (Jules), *Études artistiques*, 1877, p. 89.

8. *Arch. Nat.* O¹ 1925 B⁵. — L. Charvet, *Les origines de l'Enseignement public des arts du Dessin à Lyon aux XVII^e et XVIII^e siècles* (*R. Soc. B.-A. Dép.* années 1878, 1903 à 1905).

9. L.-O. Merson, *Catalogue du Musée municipal des Beaux-Arts de Nantes*, 8^e éd., 1876.

10. *Arch.-Nat.* O¹ 1927⁹.

11. Ph. de Chennevières, *loc. cit.*, p. 52.

12. F. Laurent et A. de Montaiglon, *Le Musée de Tours* (*IRAF. Prov. Civ.*, V, p. 307).

13. *Arch. Nat.* O¹ 1933^b. — *Proc. Verb.* IX, 263. — L. Charvet (*R. Soc. B.-A. Dép.* 1879, p. 174).

14. Numa Coste (*R. Soc. B.-A. Dép.* 1905, p. 268).

15. G. Musset (*R. Soc. B.-A. Dép.* 1895). Il ne s'agit peut-être là que d'une simple tentative, qui n'eut pas de suites.

16. Victor Advielle (*R. Soc. B.-A. Dép.* 1898, p. 610).

L'Académie de Dijon ¹	fondée en	1767
— Bordeaux ²	—	1768
— Arras ³	—	1770
— Douai ⁴	—	»
— Poitiers ⁵	—	1771
— Besançon ⁶	—	1773
— Niort ⁷	—	1773 (?)
— Troyes ⁸	—	1773
— Bayonne ⁹	—	1779
— Montpellier ¹⁰	—	»
— Cambrai ¹¹	—	1780
— Châtellerault ¹²	—	1782
— Langres ¹³	—	»
— Mâcon ¹⁴	—	1783
— Saint-Quentin ¹⁵	—	»
— Valenciennes ¹⁶	—	»
— Orléans ¹⁷	—	1786
— Toulon ¹⁸	—	»

Les Lettres Patentes de 1676 semblaient promettre que le Roi créerait des Écoles filiales de l'Académie parisienne « dans toutes les villes où il serait nécessaire ». En fait, le souverain abandonne cette initiative à

1. *Arch. Nat.* O¹ 1933 B³. — L. Lex (*R. Soc. B.-A. Dép.* 1898, p. 610).
2. Delpit (*RUA.* X, 49 et 89). — Ch. Marionneau, *Les Salons Bordelais*, 1884. — Ch. Braquehay (*loc. cit.*).
3. V. Advielle (*R. Soc. B.-A. Dép.* 1881, p. 261; 1902, p. 468).
4. Quinon-Hubert, *Les Écoles académiques et professionnelles de Douai*, Douai, 1897.
5. *Affiches de Poitou*, 1773, p. 50; *Annuaire de Poitou*, 1775. — Th. Véron (*R. Soc. B.-A. Dép.* 1879, p. 191). — A. Brouillet (*R. Soc. B.-A. Dép.* 1888, p. 719.)
6. A. Castan, *Le Musée de Besançon* (*IRAF.* Prov. Civ., V, 81). Du même, *L'Ancienne École de peinture et sculpture de Besançon* (1756-1791), Besançon, 1889.
- La première École de dessin fondée à Besançon, en 1756, par le sculpteur Ph. Boiston sous les auspices de l'intendant Bourgeois de Boynes, tomba au bout de peu de temps.
7. *Affiches de Poitou*, 1773, p. 63.
8. Th. Boutiot, *Hist. de l'instruction publique à Troyes*, 1868.
9. *Arch. Nat.* O¹ 1933^{a,b}. — *Proc.-Verb.* IX, 258.
10. *Arch. Nat.* O¹ 1933^b. — Le seconde École, fondée en 1738-39 par Giral, était tombée.
11. A. Durieux (*R. Soc. B.-A. Dép.* 1879, p. 210, et 1888, p. 429-433).
12. *Arch. Nat.* O¹ 1933 B³.
13. H. Brocard (*R. Soc. B.-A. Dép.* 1879, 207).
14. *Journal de Paris*, 9 janvier 1784. — *Almanach du Mâconnais pour 1786*, p. 106. — L. Lex (*R. Soc. B.-A. Dép.* 1898, p. 610).
15. *Proc.-Verb.* IX, 139-140, 188.
16. *Proc.-Verb.* IX, 263. — P. Foucart (*R. Soc. B.-A. Dép.* 1889, p. 871).
17. *Proc.-Verb.* IX, 288, 295, 348. — E. Davoust, *Le comte de Bizemont, artiste-amateur orléanais*, 1891. — L. Jarry (*R. Soc. B.-A. Dép.* 1893, p. 601).
18. *NAAF.* 1887, p. 53.

qui veut la prendre. Il en résulte que les Académies de province présentent entre elles une singulière diversité d'origine et de régime.

Leurs fondateurs sont, pour la plupart, des artistes, et surtout des peintres. Ce sont Antoine Rivalz à Toulouse, Giral à Montpellier (premier établissement, 1738-39), J.-B. Descamps à Rouen, J.-B. Oudry à Beauvais, le peintre Fenouil et le sculpteur Verdiguier à Marseille, Le Roy de Bazemont et Batanchon¹ à Bordeaux, Trelliard-Deprats à Grenoble, Devosge à Dijon, Aujolest-Pagès à Poitiers, Lagleire à Bayonne, le peintre suisse Melchior Wyrsh et le sculpteur Luc Breton à Besançon, le pastelliste La Tour à Saint-Quentin.

Il en est, comme celles de Toulouse, de Lyon, de La Rochelle, de Montpellier (second établissement, 1779), d'Orléans², qui sont l'œuvre de « Sociétés d'Amateurs » et d'Artistes, ou de généreux mécènes, tels que Ch.-A. Rougeot³, à Tours, et Messire Picard Duveau, au Mans.

Quelques autres doivent leur existence uniquement à l'initiative des autorités locales, qui choisissent et nomment à leur gré les directeurs et professeurs. L'École de Reims est fondée par le lieutenant de la ville, Levesque de Pouilly; le duc de Villars, gouverneur de Provence, crée l'École gratuite de dessin d'Aix; le Prévôt des marchands, celle de Valenciennes; le Magistrat, celle de Lille. Ce sont les États de Bretagne, de Bourgogne, d'Artois et de Cambrésis, qui ouvrent celles de Nantes, de Dijon, de Saint-Omer, d'Arras, de Cambrai.

Naturellement, tous ces établissements, ou presque tous, font appel à l'aide morale, matérielle et pécuniaire des intendants, gouverneurs, Corps de ville, États et notabilités de la province. Ceux-ci, en récompense de leur générosité, reçoivent le titre envié de « Protecteur », par dérogation aux Lettres Patentes de 1676, qui le réservaient expressément au Directeur général des Bâtiments. Ce sont, notamment, les intendants de La Bourdonnaye à Rouen, d'Invaux à Amiens, et Ch. André de Lacoré à Besançon, le prince de Condé, gouverneur de Bourgogne à Dijon, le duc de Villars, gouverneur de Provence à Marseille, Louis-Philippe d'Orléans, gouverneur du Dauphiné à Grenoble, les Échevins à Reims, les Jurats à Bordeaux, les Capitouls à Toulouse, le Magistrat à Lille, le Prévôt des marchands à Valenciennes, les États provinciaux à Cambrai et à Saint-Omer.

1. Aidé, cependant, de l'avocat Douat.

2. La fondation de l'École d'Orléans est due à l'initiative du négociant Th. Aignan Desfriches et du peintre-amateur de Bizemont.

3. C'est pourquoi Rougeot en prend le titre de « Directeur perpétuel », en 1781.

La plupart du temps, et, par exemple, à Reims, à Poitiers, à Lille, à Toulouse, les Écoles gratuites de dessin trouvent, dans les Bâtiments de l'Hôtel de Ville, les locaux indispensables. A Rouen, les cours se tiennent d'abord dans l'amphithéâtre d'anatomie laissé à la disposition des professeurs par le chirurgien Le Cat. Puis, devant l'affluence des élèves, les Échevins font bâtir une salle de trente pieds de long sur vingt de large, pour y installer la classe du modèle¹. A Marseille, l'École est logée, jusqu'en 1762, à l'Arsenal; elle reçoit, ensuite, un abri provisoire dans le couvent des Carmes déchaussés. A Lyon, elle occupe les immeubles évacués par la Congrégation des Grands Artisans. A Aix, en 1765, et à Bordeaux, en 1768, elles s'installent dans les anciens collèges des Jésuites, mis à leur disposition par les Jurats.

Les Écoles de Reims², de Lille, de Valenciennes, Nantes, Dijon, Saint-Omer, Arras, Cambrai, sont presque complètement entretenues par les municipalités ou les États Provinciaux. D'autres n'en reçoivent que des subventions. Dès 1774, les Capitouls accordent à l'École de Toulouse 940 livres. La ville de Marseille se montre encore plus généreuse : en 1756, elle vote une somme annuelle de 3.000 livres, portée à 4.000 en 1779, pour l'entretien de l'Académie. A Rouen, la municipalité donne une subvention de 200 livres pour les médailles. A Bordeaux, en 1771, les Jurats accordent 600 livres. A partir de 1784, à Tours, les Échevins allouent 400 livres à l'École. A Aix, le professeur Aune touche, sur le budget municipal, une gratification de 400 livres.

Ces subventions eussent été la plupart du temps insuffisantes, si celles du Roi et des généreux amateurs de la province n'étaient venues les grossir. Louis XV, par son arrêt du 7 janvier 1750, accorde à l'Académie de Rouen, sur le produit des octrois, une somme annuelle de 1.500 livres, portée, cinq ans plus tard, à 3.000³. En 1760, il alloue à l'École de Lyon le surplus des droits perçus sur les étoffes étrangères, soit environ 3.000 livres⁴. L'École de Besançon reçoit, également, en 1773, 300 livres de subvention royale; celle de Tours, à partir de 1781, 1.500 livres, et celle d'Orléans, 600 livres, après 1786.

1. *Journ. hist. de Verdun*, avril 1748, 270.

2. Ferrand de Monthelon, le Directeur de l'École académique, touche de la ville une pension de 1.200 livres. (*NAAF*. 1882, p. 242.)

3. *Journ. hist de Verdun*, nov. 1751, 365.

4. Conformément à son arrêt du 18 mai 1720, prévoyant des gratifications à « ceux qui augmenteraient dans Lyon le commerce et les manufactures ». Cette gratification est d'ailleurs intermittente et de taux variable. Si elle monte à 3.000 livres en 1760, elle est suspendue totalement en 1766, pour reprendre à 1.500 livres en 1769. Elle atteint 5.000 livres, en 1780.

Parmi les bienfaiteurs particuliers des Écoles académiques, on peut citer : le duc de Villars, qui, après avoir créé et entretenu à ses frais l’École de dessin d’Aix, lègue 600 livres de pension à son Directeur, Aune, « Peintre d’Histoire de la ville » ; « Messire Picard Duveau ¹ », qui laisse une rente de 1.000 livres pour continuer les appointements du professeur de l’École publique et gratuite du Mans ; l’intendant Dupré de Saint-Maur qui, à partir de 1778, accorde 500 livres à l’École de Bordeaux, et le duc d’Orléans, qui sert une pension d’égale somme à l’École de cette ville.

Mais, tandis que les Écoles de province se fondent ainsi, au gré des initiatives et des générosités locales, et qu’elles demeurent nécessairement soumises aux influences diverses de la ville et de la région qui les font vivre, elles n’ignorent pas l’existence des Lettres Patentes de 1676, aux termes desquelles elles devaient s’établir « sous la conduite et administration des officiers de l’Académie royale de Paris ». Seulement, en cette matière encore, elles ne se préoccupent point de suivre partout une procédure identique.

Les unes ², — ce sont les plus scrupuleuses, — ont soin de se munir de « Lettres d’autorisation » préalables auprès de l’Académie de Paris, qui acquiert *ipso facto* le droit de nommer les directeurs et professeurs du nouvel établissement. Les autres, — les plus nombreuses, — commencent par ouvrir leurs portes, quittes à solliciter, ensuite, à Paris, des « Lettres d’affiliation ». Ces lettres, ordinairement accompagnées d’un Règlement, étaient suivies ou non de « Lettres Patentes » du Roi ³, qui, venant confirmer l’établissement, lui conféraient « une existence légale » et le titre d’ « Académie royale ⁴ ». Toutefois, dans ce dernier cas, l’opération était souvent contrariée par les difficultés que soulevaient les parties elles-mêmes.

1. *Arch.-Nat.* O¹ 1927⁹ : « Messire Picard Duveau, ancien Capitoul de Toulouse, natif du diocèse du Mans, mort à Paris en 1757, célèbre antiquaire... »

2. Par exemple, celles de Toulouse (*Proc.-Verb.* V, 223, 225), Montpellier (*Ibid.*, V, 238), Reims (*Ibid.*, VI, 87, 92), Lyon (*Ibid.*, VIII, 31), Poitiers (*Ibid.*, VIII, 102), Bayonne (*Ibid.*, VIII, 348), Orléans (*Ibid.* IX, 288).

3. L’octroi des Lettres Patentes seules emportait naturellement l’affiliation immédiate à l’Académie royale de Paris.

4. La plupart se fondent, en effet, sous les modestes appellations d’ « Écoles publiques et gratuites » ou d’ « Ecoles académiques » de dessin. Quelques-unes prennent d’emblée les titres d’ « Académie » (Marseille), d’ « Académie de peinture, de sculpture et d’architecture » (Bordeaux), d’ « Académie des Beaux-Arts » (Valenciennes), de « Société des Beaux-Arts » (Montpellier, 1779). — En 1746, l’ « École gratuite », précédemment fondée par Antoine Rivalz à Toulouse, se transforme en « Société des Beaux-Arts ».

PLANCHE XIII

FRAGONARD

Le grand prêtre Coréus se sacrifiant pour sauver Callirhoé (1765).
Musée du Louvre.

Photo Alinari.



On se figure aisément que la province est obligée de compter plus d’une fois avec la mauvaise volonté, la défiance, la force d’inertie, pour ne pas dire l’opposition systématique de l’Académie de Paris. De deux choses l’une, en effet, ou bien « ces prétendues Académies » provinciales ne seront jamais que de vulgaires écoles professionnelles, avec lesquelles l’Académie de Paris, fière de sa « distinction » et de sa « prééminence », ne peut guère se commettre sans diminuer son prestige ; ou bien, au contraire, elles s’élèveront au niveau de l’« Académie-mère », et celle-ci, jalouse de ses prérogatives, appréhendera toujours de voir ses « succursales » « entrer en concurrence avec elle »¹. L’intérêt corporatif de l’Académie royale de Paris est donc d’avoir le moins de filiales possible, afin de diminuer les risques de conflits, et de sauvegarder plus facilement son monopole². Sa tactique lui est inspirée par les circonstances : autant elle vantera les bienfaits, — au point de vue industriel, — des écoles de dessin provinciales, qui consentent à rester des écoles professionnelles, autant elle accumulera les précautions et les obstacles contre celles qui aspirent au titre d’« Académie royale ».

Ainsi s’expliquent les lenteurs calculées par lesquelles elle s’ingénie à décourager les ambitions des Écoles de province³. L’espèce de stage qu’elle exige d’elles ne lui semble jamais assez long. L’École gratuite de dessin fondée à Rouen, en 1741, par J.-B. Descamps, ne reçoit ses Lettres Patentes qu’en 1749, encore grâce au passage de Louis XV dans cette ville. Les Écoles de Toulouse et de Reims, fondées l’une en 1726, et l’autre en 1748, obtiennent leurs Lettres Patentes en 1751, après une

1. Voy. par exemple, à propos de l’Académie de Toulouse, en 1750, les observations présentées par de Boze et Ch. Coypel. [*Bibl. Nat.* ms. franç. nouv. acq. 3543, fol. 142-145, et H. Omont (*Annales du Midi*, 1892, IV)].

Les mêmes objections reparaissent dans un *Mémoire sur les Arts et les Académies de peinture établies ou à établir dans les provinces*, rédigé vers 1776, et probablement inspiré par Pierre (*Arch. Nat.* O⁴ 1933 A⁸).

2. On notera qu’il rentre, au contraire, dans les attributions du Directeur général des Bâtiments, protecteur né des Académies provinciales et chargé d’appliquer les Lettres Patentes de 1676 et de 1777, de créer le plus possible d’écoles académiques. Au fond, il y a conflit permanent, sur ce point, entre le Directeur général et l’Académie de Paris.

3. *Arch. Nat.* O⁴ 1933 A⁸, *Mémoire sur les Arts et les Académies de peinture établies ou à établir dans les provinces* (cf. ci-dessus, note 1) : «... Il est juste », lit-on dans ce document, « que celle (l’Académie royale de Paris) qui réunit les artistes les plus distingués de la nation, celle qui est le centre des lumières en ce genre, jouisse à cet égard d’une distinction qui ne permet pas à l’étranger de confondre l’une avec l’autre. Mais cette distinction et cette prééminence s’évanouiront bientôt, si chaque ville un peu considérable du royaume a l’ambition et la facilité de se donner une Académie d’Arts qualifiée d’Académie royale. Que sait-on ? Bientôt, peut-être, on verra les membres de ces nouvelles Académies royales aspirer au titre de Peintre et Sculpteur du Roi, ce qui serait la subversion des Arts... »

intervention personnelle du comte de Caylus. L’École de Marseille, fondée en 1752, obtient l’affiliation dès 1756, mais elle attend jusqu’en 1780 les Lettres Patentes du Roi; celle de Lyon, fondée en 1756, ne reçoit également ses Lettres Patentes qu’en 1780; celle du Mans, fondée en 1757, ne sollicite des Lettres Patentes qu’en 1764¹; celle de Tours, fondée en 1760, obtient ses Lettres Patentes en 1781; celle de Bordeaux, fondée en 1768, reçoit ses Lettres Patentes en 1779; celle de Grenoble, fondée en 1762, reçoit, en 1785, les Lettres Patentes qu’elle sollicite depuis 1768; celle de Poitiers, fondée en 1771, reçoit ses Lettres Patentes en 1774; celle de Valenciennes, fondée en 1783, est affiliée en 1785; celles d’Orléans, de Saint-Quentin, de Bayonne sont parmi les rares qui aient été fondées et affiliées en même temps².

Dans certains cas, c’est de la province elle-même que viennent les résistances. L’affiliation confère, sans doute, à l’Académie provinciale quelques-uns des privilèges de la Compagnie parisienne. Les Lettres Patentes la placent juridiquement à l’abri des poursuites des maîtrises et permettent aux autorités locales et au Roi lui-même de la subventionner sans soulever d’objection. Mais elles la soumettent du même coup, au contrôle et à la direction immédiate de l’Académie de Paris, et le Directeur général des Bâtiments³ devient de droit « son unique chef et protecteur⁴ ». En un mot, dès qu’elle entre dans la noble famille

1. *Arch. Nat.* O¹ 1927⁹. (*Lettre de Lorcet, professeur de dessin, à Marigny, 10 octobre 1764*).

2. L’École de Besançon, fondée en 1773, se heurte à l’opposition irréductible de l’« Académie royale des Sciences, Belles-Lettres et Arts » de la même ville, qui prétend détenir, par droit de priorité, le privilège du titre d’Académie royale ». (Voy. Castan, *loc. cit.*)

3. On fait d’ailleurs observer que, « pour établir une distinction entre la première Académie des Arts en France et ces espèces de succursales », il convient de « statuer, en confirmant les Lettres Patentes de 1676, que ces dernières seraient seulement sous la protection du Directeur et Ordonnateur général des Bâtiments du Roi, en réservant à celle de Paris la prérogative flatteuse de la protection immédiate de Sa Majesté... » (*Arch. Nat.* O¹ 1933 A⁸). *Mémoire cité supra*, p. 121, note 1.

4. Voy. sur ce point les observations présentées par Malesherbes à d’Angiviller au sujet de l’art. IV des Lettres Patentes de 1777 (*Arch. Nat.* O¹ 1925 B¹²) : « Ne trouve-t-il pas (M. d’Angiviller) quelque inconvénient à constituer le Directeur des Bâtiments... le chef et le protecteur unique des Académies provinciales? Les Arts comme les Sciences n’ont pas besoin de chef. Quant à des protecteurs, il leur en faut beaucoup et ils ne peuvent trop en avoir. Mais un protecteur unique ne devient-il pas, sous ce titre exclusif, un chef et quelquefois un tyran et un destructeur? » D’Angiviller se borne à répondre qu’il reprend simplement le texte de Colbert.

C’était aussi en vertu des Lettres Patentes de 1676 qu’à la mort du duc de Villars, en 1770, le M^{rs} de Marigny disputait aux échevins, qui avaient blessé son amour-propre, et revendiquait pour lui seul le titre de « Protecteur de l’Académie de Marseille » (Parrocel, *Hist. doc.*, I, 70). — En 1785, lorsque l’École de Grenoble reçoit ses Lettres Patentes royales, on se demande si, par égard pour le Gouverneur du Dauphiné, Louis-Philippe d’Orléans, d’Angi-

académique, elle aliène une partie de son indépendance¹. Embarrassant dilemme pour la province, naturellement aussi jalouse de son autonomie, que l'Académie de Paris est peu empressée à se créer des filiales, prêtes à partager ses privilèges et son titre avec elle. S'il se trouve quelques établissements, comme ceux de Marseille, de Rouen ou de Poitiers, qui affectent de se complaire dans cet état de subordination et de vassalité où l'affiliation les place², il est des villes, en revanche, rebelles à la centralisation administrative, comme Lille, Cambrai, Saint-Omer, Arras, Douai, Dijon, Mâcon, qui s'effarouchent et mettent leur amour-propre à créer des écoles à peu près complètement indépendantes de la capitale. On en voit d'autres qui sollicitent l'affiliation, mais en faisant des réserves ou en marquant nettement leur répugnance. Elles accepteraient volontiers les avantages de la combinaison, sauf les inconvénients. Ainsi, l'Académie de Toulouse, en 1751, imagine un mode d'« affiliation sans dépendance », dont l'exemple est contagieux³. A Lyon, l'abbé Lacroix, le membre le plus actif de la « Société des Amateurs », émet le vœu, dans un Mémoire au Roi en date du 19 février 1758, qu'un arrêt du Conseil attribue expressément à celle-ci le droit de nommer les professeurs, afin d'éviter « les tracasseries qui peuvent naître des prétentions de l'Académie royale de Paris⁴ ». A propos de l'École académique de Bordeaux, le peintre Batanchon écrit au jurat Duhamel : « L'Académie (fondée en 1690) ne subsistait que sous la férule de celle de Paris à laquelle elle était obligée d'envoyer un relevé de toutes ses opérations et qui jugeait en dernier ressort tous ses différends; ce n'est pas ainsi qu'existe celle de Toulouse⁵ : elle est indépendante et nous espérons que

viller ne pourrait pas partager avec lui le titre de Protecteur (*Arch. Nat.* O¹ 1933 B³).

1. Les Écoles royales académiques ne peuvent même plus organiser des expositions publiques des ouvrages de leurs professeurs et élèves sans permission expresse du C^e d'Angiviller. (Voy. à propos de l'Académie de Poitiers, les *Affiches de Poitou*, du 31 oct. 1776.)

2. Les nouveaux Statuts et Règlements de l'Académie de Marseille (1756) établissent en principe que ses Directeurs Perpétuels seront désormais choisis parmi les membres de l'Académie royale de Paris. (Parrocel, *loc. cit.*, I, 496.)

3. *Établissement de l'Académie royale de Peinture, Sculpture et Architecture, à Toulouse* (13 janvier 1751), Toulouse, 1751, in-8°. (Un exemplaire de cette rarissime brochure est conservé à la Bibliothèque de l'École Nat. des Beaux-Arts, à Paris, sous la cote 577.)

De Boze, chargé de la rédaction des statuts de cette Académie, affirme qu'il s'est efforcé de « marquer, autant qu'il lui serait possible, la supériorité de l'Académie de Paris », mais, en réalité, les art. 31, 39 et 40, qu'il cite à l'appui de son assertion, ne touchaient guère à l'indépendance de l'Académie de Toulouse. (*Proc. Verb.* VI, 248-249.) Et, dans son *Almanach historique* de 1777, l'abbé Lebrun peut, en faisant un chaleureux éloge de cette dernière, insister tout particulièrement sur le caractère autonome de sa constitution.

4. L. Charvet (*R. Soc. B.-A. Dép.* 1903, p. 424).

5. Braquehaye (*R. Soc. B.-A. Dép.* 1901, p. 603). Cette lettre est datée du 17 décembre 1772.

la nôtre le sera. » Et il adjure le Magistrat de faire en sorte que « ni M. le marquis de Marigny, ni les chefs de l'Académie de Paris ne soient consultés pour cette affaire, parce qu'ils verraient avec peine notre indépendance et la traverseraient de tout leur pouvoir ». Le 1^{er} février 1773, M. de Lamothe, directeur, écrit, au même, que l'Académie de Bordeaux serait toujours très heureuse de rendre à l'Académie royale de Paris, tous les respects qui lui sont dûs, mais il « le priaît de consentir à l'affiliation sans dépendance, conformément aux Statuts, articles 39 et 40 de l'Académie de Toulouse ». Malheureusement, les pourparlers traînent en longueur et les accommodements, qui étaient possibles avec Tournehem ou Marigny, cessent de l'être sous la direction rigide du comte d'Angiviller, soucieux d'appliquer à la lettre les articles IV, VI et VII de la Déclaration royale de 1777.

Ainsi, sur le terrain administratif, le lien qui rattache l'École provinciale à l'Académie de Paris reste, dans la plupart des cas et pour des raisons diverses, assez lâche. Le rêve, caressé par Colbert et par d'Angiviller, d'une sorte de confédération académique, placée sous la présidence de la compagnie la plus ancienne, ne se réalise que d'une manière imparfaite ; beaucoup d'Écoles provinciales échappent effectivement à la suzeraineté de l'Académie de Paris.

Une autre circonstance contribue à augmenter la secrète mésintelligence qui existe, au fond, entre les Écoles de province et cette dernière. C'est que, ne poursuivant pas le même but, elles ne se font pas la même idée de leur rôle.

Tandis que l'Académie de Paris annonce avec hauteur des fins aristocratiques et cultive la doctrine de la grande manière, du Beau idéal, de l'art « moralisant », les Écoles et Académies de province, moins exclusives, animées en quelque sorte de l'esprit démocratique et pratique, affirment, comme l'Académie de Saint-Luc, des préoccupations d'ordre plus utilitaire. Former d'habiles artisans, autant que de bons artistes, favoriser le progrès des manufactures, mettre le dessin au service de l'industrie, voilà, tout le monde en convient, une des principales raisons d'être de ces « établissements patriotiques », qui visent à réunir en eux, non seulement les avantages de la grande Académie de Paris, mais encore ceux de l'« École des Gobelins », de l'« École royale gratuite de dessin » fondée par Bachelier, et de l'« École des Arts » de Blondel¹. Leurs programmes, en effet, correspondent à peu près à ceux de nos écoles pro-

1. Fondée en 1743. Cf. Courajod, *loc. cit.*, p. LXVIII.

fessionnelles d'art appliqué¹. Ainsi constituées, c'est presque par surcroît, et comme à temps perdu (J.-B. Descamps² et C.-N. Cochin le laissent entendre)³, qu'elles formeront des élèves d'une ambition plus haute, capables et dignes d'entrer à l'Académie royale de Paris, pour y cultiver la Grande Peinture.

Mais quel que soit l'antagonisme d'intérêts, réel ou supposé, qui les sépare, quelle que soit la différence d'esprit qui les caractérise, la tentation était grande pour les Écoles provinciales de prendre modèle sur la puissante Académie de Paris. Le prestige pédagogique de cette dernière les a touchées, elles ont une confiance absolue dans l'excellence de ses méthodes et elles n'attendent pas qu'on les leur impose : presque toutes, affiliées ou non, elles les adoptent spontanément⁴. Ainsi, rapidement, par la persuasion, par la libre et consciente adhésion des intéressés, la doctrine académique progresse et s'insinue, vaille que vaille, dans la province, où elle dépose les germes du « genre noble et sévère de l'Histoire », qui est sa spécialité. Et en fin de compte, directement ou indirectement, l'Académie de Paris, par la suprématie morale qu'elle

1. A Reims, le professeur de dessin Jean Robert « fait les applications de l'art aux métiers » (*Journ. hist. de Verdun*, nov. 1748, 249 et oct. 1752, 267). — Pour MARSEILLE, voy. dans Parrocel, (*loc. cit.*, I, 13), « *Exposé des motifs d'ordre pratique qui légitiment la création dans la ville de Marseille d'une école gratuite de dessin* » (5 mai 1755). — Pour l'École de TOULOUSE (NAAF. 1880-81, p. 220), « *Placet adressé par l'Académie de Toulouse aux États de la Province* » (1763). — L'École de GRENOBLE demande au Roi des Lettres Patentes analogues à celles qui ont été accordées au S^r Bachelier en 1767 (*Arch. Nat.* O¹ 1933^b). — L'École de dessin d'ORLÉANS se propose de favoriser le développement des « manufactures orléanaises de faïence fine et de porcelaine, d'indiennes, de toiles et de papiers peints. » (L. Jarry, *R. Soc. B.-A. Dép.* 1893, 601.) — Pour l'École de MACON, voy. le programme de ses cours dans l'*Almanach du Mâconnais*, 1786, 106. — L'École académique de BORDEAUX organise des « cours de pilotage » pour les jeunes marins et un cours de peinture décorative, qui est confié à un sieur Dandrillon (1772). — A LYON, par exception, l'abbé Lacroix et la Société des Amateurs, en fondant l'*Académie publique de figure*, prétendent d'abord résister aux suggestions des dessinateurs de fabrique, qui réclamaient une École d'arts décoratifs. Il est vrai que, quelques années plus tard, en 1760, sous l'influence de Philippe de La Salle, ils se décident à créer un cours de dessin de fleurs et ornements, qui sera professé par Pignon. — De même, à LILLE, c'est un cas tout à fait exceptionnel de voir le Magistrat, en 1775, conférer à l'*École publique et gratuite de dessin* le titre d'« Académie », « pour ne pas laisser plus longtemps les arts libéraux confondus avec les arts mécaniques. » (Quarré-Reybourbon, *R. Soc. B.-A. Dép.* 1895, 253 et suiv.)

2. Descamps, *Discours sur l'établissement des Écoles de dessin en Province en faveur des métiers* (couronné par l'Académie française en 1767). — Voy. encore le *Journal historique de Verdun*, avril 1748, p. 270), et de Rozoi, *Essai philosophique sur l'établissement des Écoles gratuites de dessin pour les Arts mécaniques*, Paris, 1769.

3. Cochin, *Discours prononcé à la séance publique de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen, en 1777*, Paris, 1779.

4. L'Académie de Toulouse, par exemple, que ses statuts rendent presque complètement indépendante, est une de celles qui se montrent précisément le plus empressées à suivre, sur le terrain pédagogique, l'Académie de Paris.

exerce sur le monde artistique, apparaît comme la grande initiatrice.

Un de ses moyens d'action les plus efficaces lui vient du personnel enseignant. Si la plupart des directeurs et professeurs de province échappent, en fait, au contrôle immédiat des officiers de l'Académie de Paris dont ils ne sont, ni ne veulent être les subordonnés¹, beaucoup d'entre eux, du moins, sont d'anciens élèves de celle-ci, et deviennent en quelque sorte les dépositaires de ses méthodes et les propagandistes de ses doctrines. Ce sont à Montpellier, Jacques Giral, ancien Grand Prix ; à Lyon, J.-C. Frontier, ancien élève de Claude-Guy Hallé ; Nonnotte, ancien élève de François Lemoyne ; Alexis Grognerd, ancien élève de Vien ; à Poitiers, Aujolest-Pagès, l'envoyé spécial de Boucher, son maître ; à la tête de l'Académie de Marseille, nous trouvons, en qualité de directeurs perpétuels, le peintre Fenouil, agréé à l'Académie de Paris, Dandré-Bardon, le professeur des Élèves Protégés, puis Pierre et Vien. A Valenciennes, voici J.-F. Momal, un élève de Durameau ; à Orléans, Jean Bardin, ancien élève de Lagrenée l'ainé et de Pierre, Grand Prix de Rome et agréé ; à Bordeaux, Pierre Lacour ; à Rouen, J.-B. Descamps ; à Reims, Ferrand de Monthelon et J.-F. Clermont ; à Arras, Dominique Doncre et Haver, tous anciens élèves de l'Académie royale de Paris ; les Écoles de dessin de Beauvais et de Saint-Quentin, sont dirigées par J.-B. Oudry et La Tour, qui sont l'un professeur, l'autre conseiller en cette même Académie. S'agit-il, en 1752, de choisir un nouveau professeur de dessin pour l'École de Reims, c'est aux bons offices de Caylus, l'orateur influent de la Compagnie, que les échevins s'adressent, de même qu'en 1785, c'est l'Académie de Paris qui, à la demande des États de Bretagne, nomme le professeur de l'École de Nantes². Et si, à Aix, la même année, le poste d'Aune, devenu vacant, n'est pas confié à un parisien, c'est qu'on a sous la main un ancien pensionnaire de l'Académie de Marseille, tout frais venu de Rome, le peintre Antoine Constantin.

Plusieurs Académies de province ont des correspondants à l'Académie de Paris. Parmi les « associés artistes honoraires étrangers » de l'Académie de Marseille, on rencontre, outre les Directeurs Perpétuels cités

1. Le cas de l'Académie de Marseille semble unique. Suivant l'art. 10 des Statuts et Règlements de 1756, les professeurs devaient envoyer tous les ans « un tribut », c'est-à-dire quelques-unes de leurs académies « dessinées », à Dandré-Bardon. Celui-ci les soumettait au jugement de l'Académie de Paris, dont il recueillait les observations, afin de les transmettre aux intéressés. (Voy. par exemple, sa Lettre du 25 août 1761, publiée par Parrocel, *Hist. doc. de l'Acad. de Marseille*, I, 155).

2. *Proc.-Verb.* IX, 266.

plus haut, des sommités de l'Académie de Paris, telles que Lagrenée l'ainé, Caylus, Mariette, l'abbé Gougenot. Lagrenée l'ainé est également membre associé de l'Académie de Toulouse, ainsi que Vien, Natoire et Bergeret, le célèbre amateur.

En même temps qu'elle assure le recrutement des professeurs, l'Académie de Paris fournit à la province des modèles. Aux quatre coins du royaume, elle expédie des lots d'« académies » dessinées par ses officiers ou ses médaillistes, afin d'« inspirer le bon goût aux élèves et de les instruire dans la grande manière ¹ ». L'Académie de Marseille expose « en évidence », à la place d'honneur, un dessin grandeur naturelle d'après l'*Antinoüs*, œuvre du « fameux Bouchardon », offerte par le comte de Caylus ². Celle de Bordeaux accueille avec empressement une quinzaine de dessins de Carle Van Loo et de Pierre Lebouteux, rapportés de Paris par Lafon de Ladebat ³.

La capitale exporte aussi des peintures en province. Ce sont d'abord les morceaux de réception présentés par les peintres ou les amateurs qui briguent le titre de membres honoraires. Ainsi, à l'Académie de Toulouse, L.-J.-F. Lagrenée l'ainé envoie, en 1764, son *Coriolan chez les Volsques*, qui passe pour une excellente chose et qu'on ne se lassera pas d'admirer ⁴; Vien, *Une académie peinte d'après le naturel* (1767); Jean-Bernard Restout, *Diogène demandant l'aumône aux statues* (1770); Natoire, *Deux têtes d'étude* (1776). Bergeret, reçu comme amateur, fait don d'une copie d'un tableau de Rubens, *La Vierge, l'Enfant Jésus et Saint Jean*, qui est particulièrement appréciée, car on aime la couleur, sur les bords de la Garonne. D'ailleurs, on a le culte des grands maîtres, sur l'imitation desquels est basée l'instruction des élèves. A la prière de l'Académie de Toulouse, qui demande « trois ou quatre copies des meilleurs tableaux du Roi et d'après les plus grands coloristes, tels que Le Titien, Rubens et Van Dyck ⁵ », Marigny envoie les quatre toiles suivantes : *Thomyris, reine des Massagètes, faisant plonger la tête de Cyrus dans un vase rempli de sang*, d'après Rubens, par Largillière; *Sainte Cécile*, d'après Le Dominiquin; une *Pastorale allégorique*, d'après Giorgione;

1. *Journal hist. de Verdun*, avril 1748, p. 270, au sujet d'un lot d'académies envoyé à l'école de Rouen. Des concessions du même genre sont faites aux écoles de Poitiers (*Proc.-Verb.* VIII, 227; X, 132), Tours (IX, 258), etc.

2. Parrocel, *Hist. doc.*, I, 158 (19 déc. 1762). Dandré-Bardon a soin d'envoyer aussi, de temps en temps, à Marseille, des rouleaux d'académies.

3. Le 15 juillet 1773.

4. Ce tableau reparait, en effet, trois fois aux Expositions de Toulouse, en 1764, 1778 et 1784.

5. *Lettre de Cochin à Marigny*, 17 mai 1768.

Mars et Vénus, d'après Paul Véronèse. Le petit musée particulier, qu'elle s'est aménagée dans une dépendance du Capitole, contient encore des copies d'après Raphaël (*l'Incendie du Bourg*, le *Parnasse*, *Attila à Rome*, *l'École d'Athènes*); d'après Pierre de Cortone (*l'Enlèvement des Sabines*), etc.¹.

Il est bien peu d'Académies provinciales qui n'arrivent pas à se constituer, pareillement, une collection de tableaux de maîtres. Celle de Reims, en particulier, possède un très riche cabinet d'œuvres d'art léguées, en 1752, par son ancien directeur, Ferrand de Monthelon². A Besançon, l'article V du Règlement de 1773 prévoit expressément la formation d'un « Musée d'exemples », annexé à l'École académique. A Lille, en 1775, le Magistrat fonde, sur le même type, un « Salon des Arts³ ». Certaines Académies, comme celles de Toulouse, de Montpellier, de Lyon, organisent, en outre, et toujours « pour l'instruction des élèves », des Expositions, en partie rétrospectives, où figurent de bons spécimens des trois Écoles, et où les artistes vivants les plus réputés de Paris ne dédaignent pas d'envoyer de leurs œuvres⁴.

Quant à l'enseignement proprement dit, on suppose bien qu'il est calqué sur celui de Paris. Les programmes sont, pour la plupart, identiques. Lorsque l'élève a appris les éléments du dessin sur des académies de maîtres, il passe à l'étude de la bosse. En cette matière encore, l'Académie de Toulouse se montre des plus zélées. Il lui faut, dès 1749, tout un stock de moulages d'après l'antique. Elle les réclame avec insistance; elle supplie le Directeur général d'intervenir pour les lui procurer dans les plus brefs délais⁵.

Le modèle nu n'est pas de prime abord simultanément en usage dans toutes les écoles de province. Il en est, parmi elles, qui se sont fondées, comme celle de Bordeaux⁶, ou celle de Beauvais, dans le seul

1. Roschach, *Le Musée de Toulouse*. (IRAF. Prov. Civ., III, 5, 15, 118.)

2. Jadart, *loc. cit.*, p. 256. — Ch. Henry, *loc. cit.*, p. 238. — D'après l'inventaire dressé en 1770, ce cabinet contenait 156 tableaux, 2.375 estampes, 3.289 dessins de maîtres, 985 copies d'élèves.

3. J. Houdoy, *Études artistiques*, 1877, p. 93.

4. L'Académie de Toulouse organise des expositions rétrospectives annuelles au Capitole, de 1751 à 1791. (Voy. Désazars de Mongailhard, *L'Art à Toulouse*, 1901.) — Sur les expositions de Montpellier (1780-84), voy. Maurice Tourneux, *Un Salon de peinture à Montpellier en 1784* (NAAF. 1886, p. 266). — Sur l'exposition du « Salon des Arts » de Lyon en 1786, voy. L. Charvet (*R Soc. B.-A. Dép.* 1905, p. 539).

5. *Lettre de Coypel à Tournehem*, mai 1749.

6. L'École gratuite élémentaire, créée par Le Roy de Bazemont, en 1744, et qui subsiste à côté de l'Académie fondée en 1768.

but d'enseigner les principes du dessin, ou qui orientent délibérément leurs études du côté de l'art décoratif et industriel. D'autres, comme celle de Reims, ne se jugent point « en état d'avoir le modèle », tant qu'elles ne sont pas affiliées à l'Académie de Paris ¹. Quelques-unes, aussi, ont à compter avec les préjugés du « jansénisme provincial » ², et, plutôt que de choquer les mœurs, préfèrent renoncer à l'étude de l'académie d'après nature. Il y a grand émoi, à Lille, en 1756, lorsque le peintre Le Tillier, directeur de l'École de Dessin, prend sur lui d'y introduire, sans avoir préalablement consulté les notables, un modèle nu ; et l'imprudent directeur est obligé de donner sa démission ³. A Poitiers, où l'École est cependant inféodée à l'Académie de Paris, le modèle nu n'est admis qu'en 1773. Mais ce sont là, sans doute, des cas exceptionnels et isolés, et si le modèle ne figure pas, dès le premier jour, dans toutes les Écoles, du moins, toutes celles qui ont quelque importance ressentent, tôt ou tard, la nécessité d'instituer une étude par où se caractérise, précisément, l'enseignement académique. A Marseille, même, on emploiera deux modèles, ainsi qu'à Bordeaux, où une heureuse innovation du Règlement de 1773 prescrit de les poser *en groupe*, la quatrième semaine du mois ⁴.

Les sciences auxiliaires de la Peinture, qui constituent l'enseignement théorique à l'Académie de Paris, sont également inscrites aux programmes des Écoles provinciales. A Marseille, à Rouen, à Bordeaux, à Reims, à Toulouse, à Poitiers, s'ouvrent des cours de géométrie et de perspective ⁵, et l'enseignement de l'anatomie s'organise. Les leçons des chirurgiens Le Cat à Rouen, Grossard à Bordeaux, Tessereau à Poitiers, sont particulièrement suivies. A Marseille, il est prescrit que « le professeur d'anatomie démontrera, en été, l'ostéologie et la myologie sèche ; en hiver, il fera les démonstrations sur les cadavres et aura soin que toutes ses leçons soient relatives à l'étude du dessin »... » Toutes les Écoles,

1. Ch. Henry (*NAAF*, 1882, 238).

2. Goncourt, *Portraits intimes du XVIII^e siècle*, p. 191. Ainsi, Doyen est obligé d'écrire à l'oncle de son élève Morillon, habitant la province, pour le « rassurer sur l'inquiétude de sa conscience », troublée par l'emploi du modèle nu dans son atelier (1785).

3. Houdoy, *loc. cit.*, p. 89. Le modèle nu fut d'ailleurs autorisé quelques années plus tard.

4. Braquehay (*R. Soc. B.-A. Dép.* 1901, p. 610). — Naturellement, en province, moins encore qu'à Paris, on ne renouvelle pas les modèles. L'Académie de Marseille utilise pendant « plus de vingt ans » le même, un certain Roux, lequel finit par devenir « détestable ». (Parrocel, *loc. cit.*, I, 277.)

5. C'est Aujolest-Pagès lui-même qui fait le cours de géométrie à l'École de Poitiers : « Trois citoyens se proposent aussi d'ouvrir incessamment dans la même école des cours gratuits de mathématiques, d'architecture et d'anatomie. » (*Affiches de Poitou*, 1773, 183.)

6. Parrocel, *loc. cit.*, I, 48. (Projet de Statuts et Règlements de 1773, art. 30.)

bien entendu, possèdent des « estampes d'anatomie ¹ », des squelettes, des moulages en plâtre, des « Écorchés ² ».

L'enseignement historique et littéraire est beaucoup moins répandu. A peine est-il question d'un cours d'« Histoire », en 1775, dans le Règlement de l'École de Poitiers³. Mais on s'efforce d'y suppléer, dans la mesure du possible, par des conférences et des lectures, qui soutiennent la doctrine.

Bien pauvre est l'École qui, à l'instar de celle de Paris, ne possède pas une petite bibliothèque d'auteurs choisis, où maîtres et élèves peuvent puiser les connaissances nécessaires à l'artiste ambitieux d'élever son génie jusqu'à l'Histoire. L'École de Reims, en 1752, se préoccupe d'acheter quelques livres qu'elle juge essentiels : ce sont les écrits de Du Fresnoy, de Félibien, de Roger de Piles, d'Antoine Coypel⁴. Les réceptions d'« associés amateurs honoraires étrangers », comme on dit à Marseille, sont accompagnées de dons d'ouvrages. En 1761, par exemple, Caylus envoie à l'Académie de cette ville, six volumes : quatre de son *Recueil d'Antiquités grecques, romaines, étrusques et gauloises*, ses *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée et de l'Énéide* et la *Vie d'Hercule le Thébain*. Watelet fait hommage de son « magnifique poème » de *l'Art de Peindre*. A ces dons, viennent s'ajouter ceux de généreux bienfaiteurs. M. de Romegas, lieutenant-général de la sénéchaussée de Provence, offre un « Recueil rare d'antiquités » (?) et le Roi de Naples, lui-même, un exemplaire des *Monuments d'Herculanum*⁵. L'Académie de Bordeaux reçoit de M. Douat, son secrétaire et fondateur, les *Costumes des Anciens peuples*, par Dandré-Bardon; M. de La Mothe donne le poème de Lemierre sur *La Peinture* et un *Catalogue des collections de Mariette*; M. Liéneau, le premier volume des *Réflexions sur la Peinture*, de Hagedorn, qui viennent de paraître; l'architecte Blondel adresse, en 1772, son opuscule sur *l'Utilité de joindre à l'étude de l'Architecture celle des Sciences et des Arts qui lui sont relatifs*⁶. Ainsi, dans une

1. Caylus envoie, le 4 janvier 1762, comme étrennes à l'Académie de Marseille, « quelques estampes d'anatomie » (Parrocel, *loc. cit.*, I, 158).

2. L'Académie de Toulouse se procure un exemplaire du fameux *Écorché* de Houdon, dès qu'il est mis en vente. (*Journ. Encycl.*, déc. 1769, I, 293.) L'Académie de Bordeaux en achète un en 1773. Elle commande aussi à Montpellier un Écorché en plâtre, moulé sur nature, et approuvé par les chirurgiens de la ville. (Braquehay, *R. Soc. B.-A. Dép.* 1901, 612.)

3. A. Brouillet (*R. Soc. B.-A. Dép.* 1888, 769).

4. Ch. Henry (*NAAF.* 1882, 238).

5. Parrocel, *loc. cit.*, I, 39, 90-92.

6. Braquehay (*R. Soc. B.-A. Dép.* 1901, p. 610). — Les *Réflexions sur la Peinture*, de Hagedorn, traduites en français par Huber, parurent en 2 vol. in-8° en 1775.

certaine mesure, la province se tient au courant des nouveautés artistiques et littéraires.

Les conférences n'ont guère lieu qu'à l'occasion de grandes solennités, comme les distributions de Prix. A Marseille, à partir de 1765, Moulineuf¹, le secrétaire perpétuel, se charge du discours d'usage. Il est intarissable. La première année, il traite *Des Causes ayant contribué aux progrès et à la perfection des Arts en Grèce*; en 1767, *Du Jugement du Public en matière de tableaux*; en 1769, il montre que le *Dessein est indispensable aux progrès et à l'accroissement des Arts*; en 1770, il présente hardiment des *Observations sur les ouvrages de Timanthe, peintre grec, contemporain de Zeuxis*; en 1774, il prononce, sur la *Peinture des Chinois*, une « dissertation curieuse », dont l'Académie de Toulouse lui demandera communication; en 1783, il lit l'*Éloge du Poussin*, composé par Bachelier; en 1785, il expose *Les origines de la Peinture et ses progrès en Grèce et à Rome*. A l'Académie de Poitiers, dans les mêmes circonstances, Aujolest-Pagès, directeur perpétuel, prononce, en 1773, l'*Éloge du Comte de Caylus*². Au mois de janvier suivant, à l'occasion de la distribution des « Prix d'initiative », on entend une demi-douzaine de discours. M. Tessereau, « licencié ès Arts, maître en chirurgie », traite *De la Division des Arts nécessaires, des Arts utiles et des Arts agréables*; M. Rondeau, avocat, parle ensuite *De l'étude des Belles-Lettres, de leur influence et des moyens de les faire aimer*. Le rédacteur en chef des *Affiches de Poitou*, Jouyneau-Desloges, qui ne perd pas une occasion de discourir, lit une partie de ses *Considérations morales et politiques sur le Patriotisme, et particulièrement sur l'Amour que les Poitevins doivent à leur pays*. Enfin, la séance fut levée sur une dissertation « qui toucha singulièrement et avec raison toute l'assemblée... ». Elle avait pour sujet *La Patrie* et pour auteur un des élèves couronnés, un jeune homme de seize ans, Henri Filleau, fils du procureur du Roi au présidial³. Nous trouvons encore dans les feuilles du temps l'écho des discours prononcés, en 1776 et 1777, par Aujolest-Pagès, *Sur les avantages que le Public et les Artistes retirent des Expo-*

1. Parrocel, *loc. cit.*, I, 336, 347. Moulineuf était un « génie » encyclopédique; architecte, peintre, littérateur, il pratiquait tous les genres à la fois. Il ne nous reste que trois minutes de ses Discours, dont celle des *Jugements du Public en matière de tableaux*. L'auteur y fait preuve d'un esprit large, tolérant, ouvert à toutes les idées; c'est un « éclectique », qui parle des Flamands en aussi bons termes que des Italiens, qui goûte également les « charmantes scènes d'intérieur de David Téniers » et « la douce majesté de Raphaël ».

2. *Affiches de Poitou*, 1773, p. 148.

3. *Affiches de Poitou*, 1774, p. 20.

sitions publiques de tableaux et dessins¹, et sur le costume des Anciens peuples relativement aux Arts de peinture, de sculpture et de gravure². Et, à ce propos, Jouyneau-Desloges croit devoir faire observer combien de pareilles conférences sont « utiles pour former le goût et diriger l'imagination et la main des élèves, afin qu'ils rendent fidèlement dans leurs ouvrages la vérité des formes et l'exactitude des usages relatifs aux objets qu'ils voudront dessiner, peindre, sculpter ou graver : car l'artiste doit être aussi fidèle que l'historien », et « les méprises dans les Arts sont aussi ridicules que les anachronismes dans l'histoire³ ». A Lyon, le 29 novembre 1754, Nonnotte prononce sa *Conférence sur la Peinture ou Principes du Dessin dans ses différences par rapport aux âges et aux sexes*⁴, qu'il relira le 5 avril suivant à l'Académie de Paris; le 17 novembre 1772, il prononce un *Discours sur l'Histoire de la Peinture*⁵. A Bordeaux⁶, M. de Lamothe, « avocat et notable de la ville », prononce, pour son Discours de réception, en 1770, un *Parallèle entre la Peinture, la Sculpture et l'Éloquence*. Nommé secrétaire de l'Académie en 1771, il préconise vivement l'institution de conférences et de lectures sur les Beaux-Arts, et, séance tenante, il offre de lire ses *Observations historiques et critiques sur les erreurs des Peintres*. Son appel semble avoir été entendu. L'année 1773 est particulièrement fertile en « discours ». Grossard parle *De l'Utilité de l'Anatomie*, Lafon de Ladebat, *Du choix dans l'imitation de la Nature*, Père prononce l'*Éloge des Arts* et l'on applaudit à l'*Éloge de Joseph Vernet* que vient d'envoyer Gabriel Bouquier. En janvier 1775, est inauguré un nouveau Règlement aux termes duquel des lectures devaient avoir lieu à toutes les séances ordinaires. La série commence par la lecture de l'ancienne conférence d'Oudry *Sur la Manière d'étudier la Couleur en comparant les objets les uns aux autres*. Viennent ensuite les lectures d'un article de C.-N. Cochin, extrait du *Mercure* de 1758, *Sur l'effet de la lumière dans les ombres relativement à la Peinture*, des *Vies* de Michel-Ange de Caravage, du *Guide* et de Zuccherò, d'après d'Argenville, des *Réflexions* de Hagedorn. Une des

1. *Affiches de Poitou*, 1776, p. 93.

2. *Affiches de Poitou*, 19 février 1778.

En 1776, l'amateur Dujacquelin prononce aussi un *Éloge des Beaux-Arts*, et, en 1777, M. de Lapeyre, inspecteur des Ponts et Chaussées, professeur d'architecture, disserte *Sur l'Aptitude physique et morale de tous les hommes pour les Arts*.

3. *Affiches de Poitou*, 19 février 1778.

4. DEL. 2051.

5. J. Gauthier (*R. Soc. B.-A. Dép.* 1902, p. 515).

6. Braquehay, *loc. cit.*, p. 610 et suiv.

meilleures conférences qui aient jamais été faites en province fut sans doute celle que Cochin, mandé tout exprès de Paris, vint prononcer à Rouen, en 1777, *Sur les Avantages que procurent les Académies de Peinture et Sculpture et spécialement les Écoles académiques*¹.

Ces conférences et ces lectures, si espacées qu'elles soient, ont pourtant une signification. Elles montrent qu'en dépit de leur constitution hétérogène et à côté des préoccupations d'ordre pratique qui ont, pour elles, une si grande importance, les Écoles de province se souciaient réellement de cette culture académique, intellectuelle et morale, qui est une des conditions du style noble. Certes, elles ne prétendent pas rivaliser sur ce terrain avec l'Académie royale de Paris. Mais, dans la mesure de leurs forces et dans le milieu restreint où s'exerce leur activité, elles se font un devoir de collaborer, elles aussi, à cette tâche ardue qu'est la formation d'un Peintre d'Histoire.

Ici ou là, par exemple, voici leurs élèves qui prennent part à des concours. Quels sujets ont-ils à traiter ? A Rouen, c'est la *Reconnaissance et réconciliation de Jacob et d'Esau*² ; à Toulouse, c'est un *Tableau allégorique à la mort de Monseigneur le Dauphin*³, c'est *Une scène de la tragédie d'Éricie*⁴, c'est *Cléobis et Biton traînant le char de leur mère*⁵, le *Rétablissement des Parlements en 1775*⁶, le *Meurtre de Philippe, père d'Alexandre le Grand*⁷, la *Grande Révolution opérée dans le Nouveau Monde*⁸, etc. A Besançon, en 1780, c'est *Neptune calmant les flots*. A Bordeaux, en 1778, l'Académie institue une grande épreuve de « composition historique dessinée » avec le secours des modèles.

1. Cochin, *Discours prononcé à l'Académie royale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen, en 1777*, Paris, 1779, in-12. A la suite de ce Discours en sont imprimés deux autres, du même auteur, et « adressés à la même Académie », l'un traitant *De la Manière* et l'autre *Des moyens les plus propres à diriger dans l'étude de la nature*. — On notera que Cochin s'adresse non pas à l'Académie de Peinture, mais à l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen (fondée en 1744), mais les deux corps étaient étroitement unis et collaboraient en parfaite intelligence. L'Académie des Sciences, etc., dont J.-B. Descamps était un des membres les plus actifs, jouissait d'ailleurs de certaines prérogatives à l'Académie de Peinture. Elle désignait le jury chargé de juger les concours, et elle s'était réservée le droit de nommer les professeurs et d'inspecter les études de dessin.

2. *Journal hist. de Verdun*, nov. 1761, p. 359. Le prix fut remporté par un nommé Carlier, de Dunkerque.

3. En 1766. Le prix fut remporté par François Cammas.

4. En 1768. Le prix fut remporté par Maron.

5. En 1772. Le prix fut remporté par Lapenne, élève du chevalier Rivalz.

6. En 1775. Le prix fut remporté par Cammas.

7. En 1779. Le prix fut remporté par Joseph Roques.

8. En 1784. Le prix fut remporté par Suau.

Voy. Desazars de Montgailhard, *L'art à Toulouse, les Salons de peinture au XVIII^e siècle*, Toulouse, 1901.

scène proposée : *Joseph, amené devant Pharaon, lui donne l'interprétation des songes que ce prince avait faits*¹. Il suffit, d'ailleurs, de jeter les yeux sur les dessins de l'ancienne École de Reims, exposés au musée de cette ville, pour constater quelle place considérable tenaient dans les programmes la Fable, la Bible et l'Histoire ancienne².

Même, dans leur zèle à favoriser ceux des jeunes gens qui montrent des dispositions réelles pour la grande peinture, certaines académies s'imposent parfois de véritables sacrifices, allant jusqu'à entretenir, au loin, à leurs frais, des pensionnaires. L'Académie de Marseille, par exemple, qui singe en tout celle de Paris, se plaît à récompenser de temps en temps un de ses lauréats en lui procurant les moyens de se rendre à Rome. C'est ainsi qu'y va J.-L. Panisse, en 1771, et le premier tableau qu'il copie est un Pierre de Cortone, *l'Enlèvement des Sabines*³. Entre 1772 et 1782, nous trouvons à Rome des élèves de l'Académie de Toulouse, probablement boursiers de la ville, Gamelin, François Cammas, Joseph Roques, le futur maître d'Ingres à Montpellier. Tous les trois ans, à partir de 1775, les États de Bourgogne⁴ envoient en Italie deux des meilleurs élèves de l'École de Dijon, entre autres Bénigne Gagnereaux qui peindra, vers 1783, un *Œdipe aveugle recommandant sa famille aux Dieux*⁵. Plus modestes, les États du Mâconnais se contentent de placer à Paris, chez Suvée, un jeune peintre, auquel ils allouent une gratification de 600 livres. De même, le Magistrat de Lille sert une pension de 300 livres par an, de 1779 à 1783, à Joseph Wicar, et il accorde 480 florins au jeune François-Joseph Watteau, qui vient de lui dédier une *Mort de Socrate* de sa composition (1780). Enfin, généralisant la mesure, il décide, en 1784, de confier à un concours triennal le

1. Braquehay (R. soc. B.-A. Dép. 1901, p. 636).

2. Les sujets des Morceaux de réception proposés aux artistes qui briguent le titre de Peintre d'Histoire en province dénotent les mêmes préoccupations qu'à Paris. A Bordeaux, par exemple, en 1772, Leupold traite *La mort d'Abel* d'après Gessner; en 1773, on donne à Pierre Lacour le choix entre les deux sujets suivants, *Priam demandant à Achille le corps d'Hector*, ou *Le duc d'Épernon levant la main sur le cardinal de Sourdis*. Lacour choisit le premier. — On notera toutefois la décision assez inattendue de l'Académie de Bordeaux, en date du 9 mai 1773, qui impose à tout artiste de présenter, désormais, comme Morceaux de réception, « Deux portraits » (Braquehay, loc. cit., p. 619).

3. NAAF. 1894, p. 297.

4. Arch. Nat. O¹ 1933^b et Ph. de Chennevières, loc. cit., p. 64 et suiv. Chaque élève reçoit d'abord une pension de 600 livres, portée à 1000 en 1781.

5. Ce tableau, qui figure actuellement au musée de Stockholm, fut acheté en 1783-84 par Gustave III, prince de Suède, un jour qu'il était allé visiter l'atelier du jeune Gagnereaux à Rome. (Leclercq, *Revue de l'art ancien et moderne*, 1899, I, 126.)

soin de désigner l'heureux élève qui ira, muni d'une bourse de la ville, terminer ses études dans la capitale¹.

Nombreux sont les Peintres d'Histoire dont le talent a germé ou s'est révélé ainsi dans les Écoles de province. Nous rencontrons à Montpellier J.-M. Vien ; à Rouen, J.-B. Deshays, Ch.-A. Lemonnier, Le Barbier l'aîné, Michel Pierre Descours², Lavallée-Poussin³ ; à Marseille, Beaufort, Bounieu, Simon Julien ; à Toulouse, Lagrenée l'aîné, François Cammas, Labarthe, Jean-Pierre Rivalz, Jacques Gamelin ; à Aix, Peyron ; à Lille, J.-B. Wicar ; à Dijon, Prud'hon et Bénigne Gagnereaux ; à Orléans, J.-B. Regnault ; à Bordeaux, Taillasson et Lacour. Mais il faut reconnaître, en revanche, qu'aucun de ceux qui devaient atteindre à une certaine célébrité ne s'est confiné dans le milieu provincial. Ils ont débuté à Montpellier, à Rouen, à Marseille, à Dijon, mais c'est à Rome et à Paris qu'ils sont allés ensuite compléter, parfaire leurs études. La Province distribue l'enseignement primaire ou secondaire. Paris et Rome, seules, sont en mesure de donner l'enseignement académique supérieur. Cette situation explique, si elle ne justifie pas, les termes hautains et dédaigneux dans lesquels le comte d'Angiviller, au moment où il s'applique à les faire rentrer sous sa « protection », c'est-à-dire sous sa dépendance, parle des Académies de province. « On sait en quoi elles consistent pour la plupart », écrit-il dans sa Réponse à Malesherbes en 1777 ; « elles sont formées d'un très grand nombre d'amateurs, de chefs ou de protecteurs, et d'un très petit nombre d'artistes subjugués par les premiers, et dont les meilleurs n'atteindraient pas aux plus médiocres de la capitale⁴ ».

Les Académies de province avaient-elles une bien plus haute idée d'elles-mêmes, lorsqu'elles organisaient des Expositions⁵ ? Il est permis

1. J. Houdoy, *Études artistiques*, p. 108.

2. Porée (*R. Soc. B.-A. Dép.* 1889). Descours est plus connu, il est vrai, comme portraitiste que comme Peintre d'Histoire.

3. Il fournira à la manufacture royale de Beauvais, en 1785, les modèles d'une tenture en trois pièces, la *Conquête des Indes*, etc., en 1792, les cartons d'une tenture en quatre pièces, l'*Histoire d'Alexandre*. (J. Badin, *La manufacture de tapisseries de Beauvais*, p. 65.)

4. *Arch. Nat.* O¹ 1925 B¹².

5. Voici quelques notes sur ces Expositions de province. Celles de TOULOUSE se tenaient au Capitole. Elles eurent lieu chaque année (sauf en 1757 et 1771), de 1751 à 1791. Une collection unique des livrets de ces Expositions est conservée à la Bibliothèque de Toulouse (cf. Desazars de Montgailhard, *L'Art à Toulouse*, 1901). — A MARSEILLE, la première Exposition, organisée en 1756, fut suivie de Salons annuels ou bisannuels jusqu'à la fin du XVIII^e siècle (voy. *Mercur*, oct. 1756 ; oct. 1757 ; Ph. de Chennevières, *loc. cit.*, II, 40 ; Parrocel, *Hist. doc.*, I, 169, 355). — A BORDEAUX, on compte six Salons de 1771 à 1787 (Marionneau, *Les Salons Bordelais ou Expositions des Beaux-Arts à Bordeaux au XVIII^e siècle* (1771-1787), Bordeaux, 1884). — A LILLE, de 1773 à 1771, eurent lieu quinze Expositions (voy. Léon Lefebvre, *Livrets des*

d'en douter, puisque c'est apparemment pour masquer leur pauvreté que certaines d'entre elles, — et non des moindres, — celles de Toulouse, de Montpellier et de Lyon, par exemple, annexèrent à leur Salon une partie rétrospective. Les Livrets qui nous restent de quelques-unes de ces Expositions témoignent d'une manière assez sensible que la grande peinture n'est pas le fort de la Province. Les portraits, les tableaux de genre, les paysages, les fleurs, les natures mortes, constituent, avec les essais des amateurs et des élèves, la majeure partie des envois. Les seuls Peintres d'Histoire dont les noms et les œuvres méritent d'être cités sont, à Toulouse, Labarthe, F. Cammas, Jacques Gamelin ; à Bordeaux, Batanchon, Leupold, Courège (ou Corège), Toul, Lacour, Taillasson ; à Marseille, Zirio, Kapeller, David¹, Beaufort ; à Lille, Leclercq, Beghein, Legrand ; à Poitiers, Aujolest-Pagès. Encore tous ces artistes ne travaillent-ils pas dans leur pays d'origine². Plusieurs, parmi eux, sont membres de l'Académie de Paris, et demeurent dans la capitale, d'où ils envoient leurs œuvres aux Salons provinciaux. Ainsi, de toute façon, la Province est tributaire de Paris.

Ce qu'il faut retenir, cependant, c'est que, entraînée par le mouvement parisien, elle a fait des efforts sensibles, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, pour s'initier aux doctrines académiques et s'élever jusqu'à la Peinture d'Histoire³.

Salons de Lille (1773-1788), Lille, 1882). — A POITIERS, nous avons relevé l'existence de deux Expositions, la première en 1776, la seconde en 1777 (*Affiches de Poitou*, 31 oct. 1776, 25 juin 1778, p. 113). Le livret de l'Exposition de 1777 a été réimprimé par M. Beauchet-Filleau dans ses *Pièces inédites, rares ou curieuses concernant le Poitou et les Poitevins*, Paris, 1870, p. 29. — A MONTPELLIER, on trouve les traces de quatre Expositions entre 1779 et 1784 (M. Tourneux, *N.A.A.F.* 1886, p. 266). — Mention est faite également de quatre Expositions à ABBEVILLE entre 1782 et 1786 (E. Delignières, *R. Soc. B.-A. Dép.* 1904, 743). — Enfin, le « Salon des Arts » de LYON s'ouvre en 1786 (L. Charvet, *R. Soc. B.-A. Dép.* 1905, p. 530).

1. Il ne s'agit pas du peintre du *Serment des Horaces*.

2. Si la Peinture d'Histoire est à ce point clairsemée en province, c'est qu'elle n'y trouve guère de débouchés. Les peintres officiels des Villes eux-mêmes ne reçoivent que de loin en loin la commande de quelque tableau allégorique ou religieux.

3. Dans le choix des sujets, les artistes de province qui s'adonnent à l'Histoire révèlent les mêmes goûts que ceux de la capitale. Ils obéissent évidemment aux mêmes préoccupations. Voici, par exemple, quelques-uns des sujets traités par les peintres bordelais : En 1771, Batanchon peint *Milon de Crotone assommant le taureau* ; Courège, *Ulysse arrachant Astyanax du tombeau d'Hector*, *Énée voulant tuer Hélène aux pieds de la statue de Vesta*, *Henri IV et Gabrielle d'Estrées*. — En 1772, Toul expose *Sénèque mourant dans le bain* ; en 1776, Batanchon, *L'Amour fraternel, sous les traits de Pollux vengeant la mort de Castor* ; en 1782, le même Batanchon, *Le jeune débauché Polémon devant Xénocrate qui le convertit à la Sagesse* ; Lacour, *La Douleur d'Artémise*, *Cléopâtre au tombeau de Marc-Antoine*, *Cincinnatus* ; en 1787, l'Am-bassade de Sully, à Londres, pour complimenter Jacques I^{er} couronné roi d'Angleterre, etc.

PLANCHE XIV

VIEN

Saint Denis prêchant la foi en France (1767).

Paris, Église Saint-Roch.



TROISIÈME PARTIE

LES HOMMES, LES INSPIRATIONS, LES ŒUVRES

CHAPITRE PREMIER

ORIENTATION GÉNÉRALE DE LA PEINTURE D'HISTOIRE ENTRE 1747 ET 1785.

Nous connaissons les circonstances d'ordre administratif, académique et pédagogique qui, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, devaient efficacement contribuer au développement de la Peinture d'Histoire. Ce sont là, pour ainsi dire, les ressorts extérieurs du mouvement qui aboutit à la rénovation du genre. Nous abordons maintenant l'étude de l'École elle-même. Nous essayerons de dégager la personnalité, le tempérament, le rôle propre des artistes qui la constituent, nous apprécierons ensuite les œuvres conçues et enfantées par eux dans cette période de crise profonde. Et, à cet effet, il convient de déterminer d'abord, l'atmosphère intellectuelle et morale, les conditions littéraires et esthétiques nouvelles, au milieu desquelles le talent de ces hommes s'est formé, au milieu desquelles les inspirations leur sont venues.

En dernière analyse, abstraction faite des intentions purement décoratives, coloristes ou réalistes, qui dominent dans telles ou telles œuvres, les tendances générales auxquelles obéissent les Peintres d'Histoire, entre 1747 et 1785, peuvent se ramener aux trois suivantes :

1° Un effort en vue d'ennobler le style et de se rapprocher du « Beau idéal », par une imitation plus étroite des œuvres des grands maîtres des XVI^e et XVII^e siècles, et une méditation plus directe de l'antique ;

2° Une prédilection pour les sujets ayant un caractère sentimental et moral ;

3° Le souci d'observer la vérité historique, en se conformant plus scrupuleusement aux règles du « Costume » et en utilisant les dernières données de l'archéologie.

I. — L'Ennoblement du style; le Retour à l'antique.

Le retour au grand goût, au style « noble et sévère », est l'œuvre de deux catégories d'influences, les unes d'ordre esthétique, moral et littéraire, les autres d'ordre archéologique et artistique.

Il faut noter d'abord celle du groupe très actif, très remuant, des publicistes et critiques d'art, à commencer par La Font de Saint-Yenne, dont les *Réflexions* paraissent en 1747¹. Leurs efforts concertés s'ajoutent, dès l'origine, à ceux de Tournehem, de Charles Coypel, de Caylus et de l'Académie elle-même. C'est entre 1747 et 1760 que leur action s'organise. Tous ou presque tous, à la suite de La Font de Saint-Yenne, — Mariette², Watelet³, l'abbé Leblanc⁴, Lieudé de Sepmanville⁵, Saint-Yves⁶, Estève⁷, Baillet de Saint-Julien⁸, le Père Laugier⁹, le marquis d'Argens¹⁰, — en tant que littérateurs, affirment naturellement leurs préférences pour le genre le plus littéraire, qui est la Peinture d'Histoire. « De tous les genres de la Peinture », a déclaré avec autorité La Font de Saint-Yenne, qui tient à la vieille hiérarchie académique, « le premier, sans difficulté, est celui de l'Histoire. Le Peintre-historien est seul le peintre de l'âme, les autres ne peignent que pour les yeux¹¹... » Ce principe posé, s'ils ont des conseils à donner aux artistes, c'est pour les détourner de se prêter plus longtemps au goût futile de ces amateurs dépravés, de ces « femmes du monde » et de ces « caillettes », qui veulent

1. La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France...*, 1747 (à propos du Salon de 1746); et *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture...* (Salon de 1753), 1754.

2. DEL. 23.

3. DEL. 29.

4. Leblanc (abbé), *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture de l'année 1747*.

5. Lieudé de Sepmanville, *Réflexions d'un amateur des beaux-arts*, 1747.

6. [Saint-Yves], *Observations sur les arts...* (par une Société d'amateurs), 1748.

7. Estève, *Lettre à un ami sur l'Exposition... de 1753*.

8. [Baillet de Saint-Julien], *La Peinture*, ode de milord Telliab, 1^{re} éd. 1753, 2^e éd. 1755, 3^e éd., modifiée, sous le titre « *Le Peintre Poète ou Les Passions* », 1757. — Cf. *Lettre à un partisan du bon goût*, 1775.

9. Le Père Laugier, *Jugement d'un amateur sur l'exposition... de 1753*.

10. D'Argens, *Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture*, Berlin, 1752, p. 228.

11. *Réflexions...* (1747), p. 8.

du « joli » et de « l'enjoué », qui raffolent indignement de « petites pastorales, de chinois et de pantins¹ », c'est pour leur proposer, au contraire, en exemple la galerie de Versailles, où « l'immortel Le Brun a déployé l'étendue immense de son génie²... », c'est pour leur rappeler les « sujets élevés et les grandes compositions des anciens peintres³ », les œuvres de Raphaël, de Poussin et de Le Sueur, plutôt que celles de l'Albane et du Corrège, c'est pour leur suggérer, comme Caylus, de s'inspirer des « images sublimes » d'Homère et de Virgile, c'est pour les supplier « d'étudier en philosophes le cœur humain » et de « ne nous exposer que des actions nobles⁴ ». En prêchant ainsi le dogme classique de « la grande manière », en s'efforçant, par contre, et quelquefois avec une singulière véhémence de langage, de jeter le discrédit sur la vogue envahissante des portraits⁵ et des « bambochades⁶ », genres réputés

1. DEL. 51.

2. La Font de Saint-Yenne, *Lettre de l'auteur des Réflexions sur la peinture...*, en 1747, p. 18; cf. Saint-Yves, *loc. cit.*, p. 69.

3. Abbé Leblanc, *loc. cit.*, p. 145 et suiv. — Cf. *Journal Encyclopédique*, oct. 1756, p. 125 (Éloge de Poussin); Grimm, *Cor. lit.*, II, 281 (1753); Diderot, *Salon de 1759*, art. *Jeaurat*; DEL. 51, p. 37 (1751); DEL. 90, p. 24 (1759), l'auteur oppose Le Sueur, le « Raphaël Français », à Boucher.

4. Saint-Yves, *loc. cit.*, p. 82.

5. La Font de Saint-Yenne se signale au premier rang des adversaires des Portraitistes. Dès 1747, il pousse une charge à fond contre ceux-ci, sans en excepter La Tour, dont l'abbé Leblanc se crut obligé de prendre la défense, tant l'attaque lui avait paru excessive. A dire vrai, La Font de Saint-Yenne n'avait pas mis en cause le talent de La Tour, il s'en était seulement pris au Portrait en tant que genre. Il y revient en 1754 : « La fureur du public », écrit-il, « croît toutes les années pour cette sorte de tableaux (les Portraits)... Il y en a peu d'intéressants, ils occupent nos meilleurs pinceaux et nous privent d'excellents peintres qui se distingueraient dans la carrière supérieure et honorable de l'Histoire... » (*Sentiments sur quelques ouvrages...*, p. 132.) Le Portrait ne lui semble défendable qu'autant qu'il se rapproche du genre historique. C'est ainsi que, se ralliant à une idée lancée par La Tour (voy. ci-dessous), il n'admet dans le « Temple du Goût » que les Portraits de « Personnages illustres ».

L'attitude de La Font de Saint-Yenne, dans la question du Portrait, est adoptée par presque tous les critiques de son temps, tels que Baillet de Saint-Julien (*loc. cit.*), Estève (*Lett. à un partisan du bon goût*, 1755), Grimm (*Cor. lit.*, 15 sept. 1755), *Journ. Encycl.* (oct. 1756), Watelet (*L'Art de peindre*, poème 1760), etc.

Quant aux artistes, tremblant de tomber sous la férule des critiques d'art, ils n'osaient guère élever la voix en faveur du Portrait que pour invoquer des circonstances atténuantes, montrant, ainsi que le fit Tocqué, qu'il est, au fond, « analogue au genre de l'Histoire ». (*Disc. sur le Portrait*, 7 mars 1750). — Cf. dans le même sens, l'appréciation de Cochin sur les portraits de Véronèse, dont le grand mérite est de présenter « un caractère noble et propre à l'Histoire » (*Voyage d'Italie*, III, 59). La Tour, lui-même, en tant que « citoyen et philosophe », entreprend de réagir également contre le genre du Portrait tel qu'on le comprenait alors (un moyen de flatter la vanité mondaine) et s'applique à peindre « des Hommes illustres » plutôt que « des gens opulents ». (Voy. Caylus, le *Salon de 1753*, dans le *Mercure*, d'oct. 1753.) Les « Hommes illustres », en effet, ont déjà par eux-mêmes une valeur sociale et nationale, ils appartiennent par anticipation à l'Histoire.

6. Voici un passage caractéristique de d'Argens (*Réflexions critiques sur les différentes écoles de Peinture*, Berlin, 1752, p. 258) : « Téniers et Watteau ont eu beaucoup d'imitateurs

subalternes et frivoles, incompatibles avec les principes du Beau idéal, — ils tendaient à remettre en vigueur les pures règles académiques du XVII^e siècle, les théories d'Armenini, de Lomazzo et de Franciscus Junius, de Félibien, de Poussin et de Le Brun, ils ramenaient invinciblement les esprits à l'art antique, et à son dérivé, l'art italien.

Après 1760, et à mesure qu'on approche de la fin du siècle, l'attitude des critiques d'art se fait plus catégorique et plus pressante¹. Même ceux qui, comme Diderot², se piquant de regarder avec des yeux d'artiste,

et ont malheureusement été les principaux auteurs d'un goût, qui tôt ou tard détruira le seul qui soit digne de véritables connaisseurs. On voit aujourd'hui, à la honte des arts et des talents, de prétendus amateurs de la peinture former des cabinets nombreux de petits tableaux hollandais, qu'ils achètent à un prix excessif, quoiqu'il n'y ait pour tout mérite, dans ces tableaux, qu'une servile imitation d'une nature basse, qui n'offre à l'esprit que des images incapables de lui faire naître des idées mâles et sublimes que les grands Peintres d'Histoire communiquent... » Et d'Argens va jusqu'à écrire que ces « petits tableaux hollandais » sont « plus dignes de l'admiration des idiots que des vrais connaisseurs ».

Les Hollandais et les Flamands ne sont, d'ailleurs, pas les seuls à tomber sous les coups des critiques de Salons. La plupart des publicistes manifestent un parti pris hostile aux tableaux de genre, quels qu'en soient les auteurs. Ainsi Estève (*Lettre à un ami...*, 1753), ose reprocher à Chardin d'avoir pris « dans le vrai et non dans la belle nature » les éléments d'un de ses meilleurs tableaux (*Les petits dessinateurs*). Un autre (DEL. 71, *Lettre sur le Salon de 1755*) écrit, au sujet de la *Sultane prenant son café*, de Carle Van Loo : « C'est abaisser sa muse que de la consacrer à peindre des nègres... » Et les Peintres d'Histoire, si nous en croyons les confidences de Diderot, applaudissaient en secret [Diderot, *Essai sur la peinture* (1765)]. Greuze même, avec toute l'originalité de son talent, avec l'admiration délirante qu'il soulève dans l'âme des gens de lettres, n'arrive pas à réhabiliter la peinture de genre. Sitôt qu'il se montre, les critiques reconnaissent en lui un « peintre des passions », possédant toutes les qualités de noblesse et de dignité qui sont l'apanage du Peintre d'Histoire, et ils s'évertuent à le faire passer pour tel. Voyez à propos de la *Lecture de la Bible* (Salon de 1755), l'abbé de la Porte (DEL. 73) et Estève (DEL. 74). Cf. *Lettres de Barthélemy à Caylus* (éd. Nisard), 12 mai 1756 et 22 février 1757; Fréron, *Année lit.*, 1761, VI, 210, etc.; Bachaumont compare Greuze à Crébillon (*Lettre sur les Peintures de 1769*); l'abbé Lebrun le qualifie de « nouveau Raphaël » (*Almanach des Artistes*, 1776, p. 92); le *Journal de Paris*, dans une série d'articles (3 oct. 1777, 26 nov. 78, 22 juin 79, 13 avril 81) s'applique à démontrer que Greuze doit être rangé parmi les Peintres d'Histoire. On sait d'ailleurs combien Greuze lui-même tenait à être reçu comme Peintre d'Histoire à l'Académie.

1. Après 1760, les attaques contre les portraitistes et les peintres de genre sont encore particulièrement violentes dans les écrits de Mathon de La Cour (*Lettre à Madame*** sur le Salon de 1763*), Bachaumont (*Mém. secrets*, 6 sept. 1762), Beaucaudin (*Lettre sur le Salon de peinture de 1769*, p. 14), Bachaumont et Mairobert (*Let. sur les Peintures*, Salons de 1769, p. 42; 1771, p. 76, et 1777, p. 229); Laugier (*Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, 1771, p. 195). Cf. les *Dialogues sur la Peinture*, par « Tartouillis » (1773), p. 104, 164; l'auteur s'en prend surtout à Boucher. Cf. encore DEL. 180, ms. (Salon de 1777), *La Patte de Velours* (1781, p. 35), etc. A propos du Salon de l'Académie de Saint-Luc, en 1774, l'abbé Lebrun écrit, dans l'*Almanach histor. et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs pour 1776* : « M. Eisen nous paraît mieux mériter le titre de Peintre d'Histoire que celui de peintre de genre, qui ne dit rien de précis et qui est peu flatteur pour un artiste. »

2. Rappelons cette lettre de Diderot à Falconet (15 novembre 1769) : « Je ne juge que de ce que je connais et sur le reste, qui tient au technique, je ne suis point humilié de recourir aux lumières des gens de l'art entre lesquels il y en a, comme vous savez, un bon nombre qui me chérissent et qui me disent la vérité. Avec ce que la nature m'a donné de goût et de

accordent, tout bien considéré et sous bénéfice du talent, droit de cité au portrait et à la peinture de genre¹, ceux-là n'admettent pas que le peintre qui ose embrasser « l'Histoire » produise des œuvres bâtarde, qu'il commette des fautes de ton, c'est-à-dire des fautes de goût, qu'il soit trivial ou mesquin, là où le sujet comporte de la noblesse et de la grandeur, qu'il tombe dans la boursouflure, alors qu'il devrait être simple, qu'il se montre figé et froid, quand on attend de lui de la chaleur et de l'action. En parcourant les *Salons*, nous nous représentons Diderot², avec toute la fougue et le franc-parler que nous lui connaissons, disant ses impressions aux artistes qu'il fréquente et qui le « chérissent », s'efforçant par le blâme et par l'éloge de former leur goût selon le sien, s'évertuant à leur communiquer l'idée élevée qu'il se fait de la Peinture d'Histoire³. Il souffre à voir le Christ avec une figure de « bénêt », et Brutus Lucretius sous les traits de Don Quichotte⁴; il n'admet pas que Cléopâtre ne soit « qu'une femme expirante par la morsure d'un serpent⁵ » et que la Mort de César ne soit qu'« un guet-apens ordinaire⁶ »; il s'indigne que les Grâces de Van Loo ressemblent à des « servantes d'hôtellerie⁷ », Orphée à « un ménétrier de village⁸ », et Abraham à « un faune⁹ »; il se gausse de Boucher, qui peint des vierges comme « de gentilles petites caillettes » et des anges qu'on prendrait pour « de petits satyres libertins¹⁰ », et il le condamne tout entier dans cette phrase

jugement et les yeux de Vernet, de Vien, de Cochin, de Chardin, que j'emprunte, quand il me plaît, il est difficile qu'on me trompe. »

1. Voy. sur ce point ses variations d'opinion à deux ans d'intervalle [*Salon de 1763; Essai sur la Peinture* (1765); *Salon de 1767* (préface)].

2. Car, si les *Salons* n'ont été publiés qu'après sa mort, ils ne font que refléter et résumer, dans le fond et dans la forme, les entretiens mêmes de Diderot avec les artistes et les amateurs de son temps. Ils ont été « parlés » avant d'être écrits. D'ailleurs, il en courait dans le public des exemplaires manuscrits, du vivant même de Diderot. On en a la preuve dans la lettre qu'il adressait, de La Haye, à M^{me} Necker, le 6 septembre 1774 : « Quand je me rappelle la hardiesse que l'on a eue de vous confier ces *Salons*, je n'en reviens pas; c'est comme si j'avais osé me présenter chez vous ou à l'église en robe de chambre et en bonnet de nuit. Mais c'est moi, trait pour trait; je n'ai fait que me copier, sans la moindre rature... » (D'Haussonville, *Le Salon de M^{me} Necker*, 1882, I, 76). On est donc en droit de faire état des *Salons* de Diderot pour déterminer l'influence que le célèbre écrivain a pu exercer sur les Peintres d'Histoire dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

3. Il déplore « ce luxe qui dégrade les grands talents, en les assujettissant à de petits ouvrages, et les grands sujets, en les réduisant à la bambochade ». (*Salon de 1767*. Préface.)

4. *Salon de 1771* (art. *Beaufort*).

5. *Salon de 1761* (art. *Challe*).

6. *Salon de 1763* (art. *Lagrenée*).

7. *Salon de 1763* (art. *C. Van Loo*).

8. *Salon de 1763* (art. *Restout*).

9. *Salon de 1763* (art. *Hallé*).

10. *Salon de 1765* (art. *Boucher*).

définitive : « *Les gens d'un grand goût, d'un goût sévère et antique, n'en font nul cas* ¹. » C'est que Diderot est bien convaincu qu'on ne peut pas créer un beau tableau d'histoire en se jouant. Il y voit, au contraire, une tâche ardue et longue, qui exige de celui qui l'entreprend une haute tension des forces morales et cérébrales. Il se représente le Peintre d'Histoire comme un « surhomme ». Son genre, dit-il, comporte « une sorte d'exagération » ². Il faut qu'il montre la nature humaine en dehors et au-dessus de ses états ordinaires, qu'il transfigure la réalité, comme fait le dramaturge, qu'il la peigne dans un de ces moments de paroxysme, d'où jaillit le sublime. Il évoquera donc, selon les cas, ou l'extrême impassibilité, ou l'extrême exaltation, Socrate assis tranquillement sur son lit et buvant le breuvage de mort, avec le « sang-froid » d'un philosophe qui fait sa leçon ³, ou Brutus, forcené, jurant sur le poignard dont Lucrèce s'est tuée, de venger sa mort et de chasser les Tarquins de Rome ⁴... « Le premier point important, c'est de trouver une grande idée » ⁵. Le second, c'est d'exprimer si pleinement cette idée, qu'elle « s'adresse fortement à l'âme » ⁶. « Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord, tu récréeras mes yeux après, si tu le peux » ⁷, et Diderot raille, à propos de la *Peste des Ardents*, de Doyen, ces « spectateurs pusillanimes », qui ont « détourné leurs regards d'horreur », « ces gens à petit goût raffiné, qui craignent les sensations trop fortes » ⁸. Mais, pour arriver à impressionner ainsi le spectateur, il faut que l'artiste se soit pénétré de son idée jusqu'à en être halluciné lui-même. « Avant que de prendre son pinceau, il faut avoir frissonné vingt fois de son sujet, avoir perdu le sommeil, s'être levé pendant la nuit, et avoir couru, en chemise et pieds nus, jeter sur le papier ses esquisses à la lueur d'une lampe de nuit » ⁹. « Il faut que l'artiste ait d'abord vécu en imagination la scène qu'il se propose de représenter. « Le peintre qui n'a pu dans le moment se faire lui-même ni Romain, ni Brutus, n'a point senti ce que c'est que d'être Brutus et de voir un Tarquin sur le trône » ¹⁰ ! » Ne croirait-on pas entendre David

1. *Salon de 1761* (art. Boucher).

2. *Salon de 1769* (art. Greuze).

3. *Salon de 1761* (art. Challe).

4. *Salon de 1771* (art. Beaufort).

5. *Salon de 1759* (art. Vien).

6. *Salon de 1765* (art. C. Van Loo).

7. *Essai sur la Peinture* (1765) [*Œuvres complètes*, X, 499].

8. *Salon de 1767* (art. Doyen).

9. *Salon de 1761* (art. Briard).

10. *Salon de 1771* (art. Beaufort).

dans le moment où il composait le *Serment des Horaces*?... Et Diderot qui sait, par expérience, que l'on se fait mieux comprendre d'un artiste en lui mettant sous les yeux un simple dessin, qu'en lui tenant aux oreilles mille discours, Diderot joint les exemples aux préceptes. Non pas qu'il prêche l'imitation, mais parce qu'il est convaincu que la seule vue d'un chef-d'œuvre doit « donner la fièvre d'enthousiasme¹ » à un véritable artiste et le mettre en état de concevoir quelque chose de grand. C'est pourquoi il rappelle à celui-ci le *Laocoon*², à celui-là l'*Apollon du Belvédère*³, qu'à chaque instant il évoque et commente les meilleurs tableaux des maîtres, Raphaël, Le Dominiquin, les Carraches⁴, Rubens, Rembrandt, et surtout Poussin et Le Sueur. « O Le Poussin! O Le Sueur!... », s'écrie-t-il. « Où est le *Testament d'Eudamidas*⁵?... » Où est la *Vie de Saint Bruno*⁶?

Les mêmes critiques, les mêmes exhortations, les mêmes rappels au grand style de l'École italienne et de l'antique se retrouvent sous la plume de tous les écrivains, connus ou anonymes, — et ils sont nombreux⁷, — qui prétendent alors à diriger l'opinion publique, à former le goût de leurs contemporains, à coopérer au « relèvement » de la Peinture d'Histoire.

Un signe des temps est la recrudescence de vénération dont Le Sueur et Poussin deviennent l'objet. L'admiration qu'on leur porte est d'autant plus vive, on les propose d'autant plus fréquemment en exemple, qu'ils symbolisent mieux, aux yeux des contemporains de Condillac, les qualités de logique, d'ordre, de concision et de clarté, que l'École française a perdues. Ne fût-ce que comme « antidotes » contre les défauts qui se sont introduits dans la Peinture d'Histoire depuis la mort de Poussin, — et dont les moindres sont l'emphase, le « papillotage » et la surcharge des compositions, la trivialité des figures, la fausseté et le mauvais goût des expressions, des attitudes, des gestes et du coloris, — le *Testament*

1. *Salon de 1771* (art. *Beaufort*).

2. *Salon de 1763* (art. *Pierre*).

3. *Salon de 1767* (art. *Vien*).

4. « Raphaël, Carrache et Dominiquin », écrit Diderot à Falconet, en septembre 1766, « ont dessiné, drapé, exprimé aussi bien que le plus bel antique ». — Cf. *Salon de 1767*, XI, 241, etc.

5. *Salon de 1767* (art. *Lagrenée*). — Cf. *Pensées détachées sur la Peinture* (XII, 103). Diderot apprécie particulièrement le laconisme de Poussin : « Peindre comme on parlait à Sparte! »

6. *Salon de 1761* (art. *Vien, Hallé*, etc.).

7. Cf. G. Duplessis, *Catalogue de la collection de pièces sur les Beaux-Arts* (composant le Fonds Deloynes, au cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale), notamment pages 19-45 et 127-133.

d'*Eudamidas* et la *Vie de Saint Bruno* prennent, pour eux, une nouvelle et inappréciable valeur¹. Le mouvement néo-poussiniste se développe ainsi jusqu'à la fin du siècle. En 1782, il atteint son apogée : on célèbre solennellement, dans l'enceinte du Panthéon, à Rome, l'apothéose du grand artiste², et cet hommage rendu à son génie provoque un essor de panégyriques³.

Revenir à Poussin et à Le Sueur, c'était revenir à une tradition esthétique bien définie. Mais pour que ce retour radical à une conception idéaliste si sévère fût, nous ne disons pas irrésistible, mais seulement possible, en un siècle d'éclectisme, épris de réalisme et de couleur, enthousiaste de la nature, il fallait nécessairement qu'il trouvât les esprits préparés. Aussi bien, le mouvement néo-poussiniste n'est-il, relativement à la Peinture d'Histoire, qu'une forme particulière de la tendance générale qui s'affirme alors avec force dans tous les domaines⁴, en morale et en politique, dans la littérature comme dans l'architecture, au Théâtre-Français comme à l'Opéra, dans les ballets comme dans la musique : avec Rollin⁵ et Jean-Jacques Rousseau⁶, avec Voltaire, Guimond de La

1. Sur les manifestations du mouvement néo-poussiniste dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, voyez encore un article du *Mercur de France*, nov. 1757. (Description du *Testament d'Eudamidas*, nouvellement gravé par de Metray). De Marcenay de Ghuy, dans son *Catalogue de gravures* (1764), cite également ce tableau célèbre, « dont la simplicité raisonnée dans l'ordonnance y répand une tranquillité qui laisse aux expressions toute leur valeur... » — Hagedorn (*Réflexions...*, 1762, I, 127) fait un parallèle de Poussin et de Corneille. — Guys (*Journal Étranger*, juillet 1762) rappelle, à propos « des tombeaux que l'on trouve encore dans la Grèce », les fameux *Bergers d'Arcadie*. — Gessner (*Lettre à Fuessli sur le Paysage*, 1764) déclare, en évoquant les tableaux de Poussin, que « c'est ainsi que nous nous représentons les Grecs et les Romains ». — Lemierre (*La Peinture*, 1769) oppose Poussin à Rubens et donne au premier la préférence. — Laugier (*Manière de bien juger...*, 1771, p. 84) explique son admiration pour Poussin : « ... Point de hors-d'œuvre dans ses tableaux; toujours le moment le plus avantageux du sujet et les circonstances les plus propres à en fortifier l'expression générale; c'est un laconisme plein d'énergie, qui dit beaucoup en peu de paroles... » — C'est en compagnie de l'Ombre de Poussin qu'en 1777 l'auteur des *Lettres Pittoresques* (DEL. 190) visite, à Rome, le « Temple de la Peinture ». — L'auteur du *Coup de patte sur le Salon de 1779*, p. 38, se lance dans un éloge lyrique de Poussin, ce maître de l'art, qui « charme à la fois les individus raisonneurs et sensibles... » Cf. encore la *Patte de Velours* (1781).

Parmi les admirateurs de Le Sueur, citons Laugier, *Manière de bien juger...*, p. 209; Walpole, *Lettre à John Chute*, 9 juil. 1771; l'auteur du *Coup de patte sur le Salon de 1779*; l'abbé Grosier, *Journ. de lit., des Sciences et des Arts* (1779, n° 26), etc.

2. Sur cette cérémonie, voyez l'article de l'abbé Pech, *Journal de Paris*, 10 sept. 1782.

3. Voyez notamment Jacques Cambry, *Essais sur la Vie et sur les tableaux du Poussin*, Rome et Paris, 1783, et Nicolas Guibal, *Éloge du Poussin*, 1783 (couronné par l'Acad. roy. des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen). La même année, Bachelier écrit un *Éloge de Poussin*, qui sera lu à l'Académie de Marseille.

4. Louis Bertrand, *La Fin du classicisme et le retour à l'antique*, 1897.

5. Rollin publie en 1738 son *Histoire romaine*, véritable cours de morale pratique fondé sur les récits de Plutarque et de Tite-Live.

6. *Discours sur le progrès des Sciences et des Arts*, 1750.

PLANCHE XV

DOYEN

Le Miracle des Ardents (1767).

Paris, Église Saint-Roch.



Touche¹, Baculard d'Arnaud², Poinciset de Sivry, Ducis et La Harpe, avec Noverre³ et Glück⁴, avec M^{lle} Clairon et Lekain, comme avec Servandoni, Gabriel, Soufflot⁵, Chalgrin et Ledoux⁶, la France retourne à l'antique⁷.

Le besoin d'imiter s'accroît à mesure que la curiosité s'éveille. Les monuments de l'antiquité remis au jour, les publications richement illustrées destinées à les faire connaître aux amateurs et aux artistes, qui n'ont pas les moyens de collectionner⁸ ou d'aller voir sur place⁹ les originaux (publications qui laissent si loin derrière elles l'ouvrage rudimentaire de Montfaucon¹⁰), les fouilles sensationnelles d'Herculanum et de Pompéi, la découverte de Pæstum, ce vaste ensemble de travaux archéologiques, exécutés entre 1740 et 1760 et qui ressuscitent un coin de la civilisation gréco-romaine, exaltent au plus haut degré les imaginations¹¹.

Les principaux ouvrages auxquels nous faisons allusion sont d'abord le *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, romaines et gauloises*, publié, à partir de 1752, par le comte de Caylus, et les *Antichità di Ercolano*, éditées par les soins de l'Académie napolitaine et dont les premiers volumes, consacrés aux peintures, commencent à paraître en 1757. Cette même année, Caylus et Mariette donnent une belle édition en couleurs du *Recueil de peintures antiques* relevées par Pietro Sante Bartoli au xvii^e siècle, et qui n'étaient encore connues que par les médiocres reproductions de Bellori. Dans cette même période (avant 1760) parais-

1. *Iphigénie en Tauride* (1757).

2. Voyez ses *Discours préliminaires au Comte de Comminges*, ce « drame sombre », dans lequel Baculard d'Arnaud se flatte d'imiter Eschyle, et qui obtint un si vif succès à la lecture. La première édition est de 1764, la seconde de 1765. En 1775, paraît la sixième.

3. *Lettre sur la danse et les ballets* (1760).

4. *Orphée* (1774).

5. La pose de la première pierre de l'église Sainte-Geneviève, devenue le Panthéon, a lieu en 1764.

6. En 1775, Ledoux dessine les plans du théâtre de Besançon sur le modèle des amphithéâtres antiques. (Lettre de Ledoux au *Journal de Paris*, 29 mars 1783.)

7. C'est aussi l'époque où l'abbé Barthélemy entreprend son célèbre *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, qu'il mettra trente ans à écrire et qui paraîtra en 1788.

8. Les cabinets d'antiquités sont très nombreux à Paris au xviii^e siècle. Citons entre autres ceux de Caylus, d'Adam, de M. de Julienne, du duc de Richelieu, de Boutin, de Picard-Duveau, de Pellerin, etc.

9. Sur les nombreux voyages d'amateurs en Italie au xviii^e siècle, voy. Gabillot, *Hubert Robert et son temps*, p. 25.

10. *L'Antiquité expliquée*, 1719.

11. C'est en 1738 que commencent les premières fouilles méthodiques dans la région du Vésuve. De 1738 à 1748, on avait exhumé une partie d'Herculanum (Resina). En 1748, les fouilles interrompues à cet endroit étaient reprises à Civita, sur l'emplacement de Pompéi.

sont les magnifiques planches de Piranesi, *Vedute di Roma* (1750), *Magnificenze di Roma* (1751), *Antiquités romaines* (1756), etc. Le Roy publie à Paris, en 1758, ses *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, illustrées de gravures par Le Bas; Winckelmann donne, en 1760, sa *Description des pierres gravées du baron de Stosch*. A Londres, paraissent successivement le *Musæum Græcum and Ægyptiacum* (1752), de Dalton¹; les *Ruines de Palmyre et de Tedmor* (1753)² et les *Ruines de Balbec* (1758), de Robert Wood, tandis que s'imprime le fastueux ouvrage de James Stuart, *The Antiquities of Athens*³.

Dès 1755-58, on discerne la pénétration des formes antiques dans l'architecture et le mobilier. C'est l'époque où, par un mutuel engouement des artistes et des amateurs, s'élabore ce style à la grecque, ce goût pompéien, qui sera plus tard le « style Louis XVI⁴ ».

(Voyez Furckheim, *Bibliografia di Pompei, Ercolano et Stabia*, 2^e éd., Napoli, 1891, in-8°. Cf. Requier, *Recueil historique et critique de ce qui a été publié sur Herculaneum*, Paris, 1754.

On remarquera que, jusqu'en 1756, les objets trouvés à Civita continuent à être portés, sur les *Diari degli scavi* rédigés par le Directeur des fouilles, comme provenant d'Ercolano. C'est en 1756 que paraît pour la première fois le nom de Pompéi. (Cf. Fiorelli, *Pompeianarum antiquitatum historia*, Napoli, 1858-64, 3 vol. in-4°.) La découverte des Temples de Pæstum se produisit vers 1740-44. (Voyez Antonini, *Traité de la Lucanie*, Naples, 1745, in-f°.)

1. Signalé dans les *Mémoires de Trévoux*, sept. 1754, p. 2280.

2. Recommandées aux artistes français par le *Journal Étranger*, mai 1754, 45.

3. London, 1761, 4 vol. grand in-f°.

Après 1760, l'antiquomanie devient frénésie, et pour satisfaire l'avidité des amateurs, les recueils illustrés, de documentation ou de vulgarisation, se multiplient. La grande collection des *Antichità di Ercolano* s'achève au huitième volume, qui paraît en 1779, et Sylvain Maréchal s'empresse d'en donner à Paris une édition populaire in-4° (1780-81). — G.-B. Piranesi, aidé de son fils Francesco, qui adopte sa manière, continue à produire ses impressionnantes eaux-fortes : *Magnificence et architecture des Romains*, 1761; *Le Champ de Mars*, 1762; les *Antiquités d'Albano*, 1674; les *Colonnes Trajane et Antonine*, 1770; les *Temples antiques*, 1776, etc). — Puis, ce sont les volumes de Barbault, *Les plus beaux monuments de Rome ancienne* (Rome, 1761-1770, 2 vol. in-f°); d'Hancarville, *Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton*, Naples, 1766, 4 vol. in-f°, ouvrage superbe, dont F.-A. David donnera, en 1785, une édition populaire; de Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, 1767.

Pæstum, qui n'était encore connu que par les gravures de Ph. Morghen dans le *Traité de la Lucanie*, d'Antonini, fait, à partir de 1764, l'objet de publications importantes. C'est d'abord celle de G.-M. Dumont, qui édite à Paris, en 1764, les *Plans des trois Temples de Pæstum*, d'après les dessins de Soufflot; puis, celles de Thomas Major (London, 1767), de Jacques de Varennes (Paris, 1768), de P.-A. Paoli (Roma, 1784).

Enfin, il convient de citer, parmi les travaux de vulgarisation, Saint-Non, *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile* (Paris, 1778-1786, 5 vol.) et Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque de la Grèce*, Paris, 1778. Il est à peine besoin de faire observer que, durant la période qui nous intéresse, les peintres de ruines, De Machy, Hubert Robert, Houel, etc., continuateurs ou élèves de Servandoni et de Panini, collaborent, eux aussi, dans une mesure efficace, à la vulgarisation de l'antiquité.

4. Sur les origines du mouvement, qui dégénéra aussitôt en « manie », La Live de Jully, dans son précieux *Catalogue historique* (1764, p. 109), Grimm [*Cor. lit.*, V, 282 (1763)], Cochin (*Mémoires inédits*, éd. Henry, p. 142 et suiv.) donnent quelques renseignements précis.

Vien se charge bientôt de transporter l'esprit nouveau dans la peinture. C'est entre 1754, année où il peint *Dédale et Icare*, et 1761, année où paraît sa *Jeune Grecque ornant un vase de bronze avec une guirlande de fleurs*, que sa mission s'accomplit.

Ainsi, vers le milieu du siècle, la force latente de la tradition poussiniste, l'action des critiques d'art, l'essor du mouvement archéologique et « antiquisant », tout contribuait à faire renaître dans la Peinture d'Histoire cette double conception du « Beau idéal » et de la grande manière, à laquelle l'intervention fougueuse et géniale de Raphaël Mengs et de Winckelmann allait inspirer maintenant une vigueur décisive.

Nous avons indiqué, dans un chapitre antérieur, l'ascendant considérable pris, à Rome, par les deux célèbres allemands sur la colonie des artistes français.

De bonne heure, la renommée du peintre-théoricien et celle du « sensible » archéologue ont franchi les Alpes et se sont accréditées en France. Ils ont, à Paris, des admirateurs zélés et confiants comme le baron d'Holbach, Grimm et J.-G. Wille¹, qui sont leurs compatriotes, puis le marquis de Croismare, Fréron, Mariette, l'abbé Arnaud, Watelet, Guys², Diderot³, d'Hancarville⁴, etc., — sans parler de nombreux artistes, retour de Rome, qui ont tous été, plus ou moins, leurs amis et leurs disciples. En 1755, le baron d'Holbach faisait admirer à ses invités deux pastels de Raphaël Mengs représentant le *Plaisir* et l'*Innocence*. M. de Croismare, qui était du nombre, en fut tellement émerveillé qu'il commanda, séance tenante, à l'artiste deux autres pastels dont il lui fournit les sujets : une *Courtisane grecque* et un *Philosophe grec*.

Ce fut le *Cabinet à la Grecque*, de M. de La Live, qui donna la consécration mondaine et l'essor au goût nouveau. — La décoration intérieure en avait été exécutée entre 1755-58, sur les dessins de l'architecte Barrau [pensionnaire à l'Académie de France à Rome de 1750 à 1754 et disciple de Piranesi (*Cor. Dir.* XI, 173)] aidé du peintre Le Lorrain, également ancien pensionnaire à Rome. Cf. le *Recueil élémentaire d'Architecture*, de Neufforge, dont les trois premiers volumes, parus entre 1757 et 1760, sont déjà tout imprégnés du style gréco-romain.

1. Dès 1755, J.-G. Wille est en correspondance avec Winckelmann. (Voyez *Lettres Familiales de Winckelmann*, au comte de Büнау, 29 janvier 1756.)

2. Guys, l'auteur d'un curieux *Voyage littéraire de la Grèce*, qui eut trois éditions de 1771 à 1783, était en relations avec Winckelmann. Il engageait vivement ce dernier à entreprendre un voyage en Grèce et lui offrait même son concours pécuniaire. (Winckelmann, *Lettres familières*, au baron de Riedesel, 2 juin 1767.)

3. Si Diderot n'est point, à proprement parler, un « admirateur » de Winckelmann, dont il affecte de ne pas prononcer le nom, il se rallie pleinement à sa théorie. (Voyez notamment la Préface du *Salon de 1767*.)

4. Voy. *Antiquités du Cabinet Hamilton*, Naples, 1766, p. 143.

Ces ouvrages, dont Grimm¹ donne une description dithyrambique, louant « le génie du peintre, la beauté et la grâce inestimable de son dessin et de sa couleur, la finesse de ses pensées, le goût antique, noble et grand qui l'a guidé... », étaient livrés au mois de mai 1756. Nous ne pouvons plus les apprécier aujourd'hui, mais au témoignage de Winckelmann, la *Courtisane grecque* était tout ce qu'il y avait « de plus parfait² ».

Le premier écrit de Winckelmann, celui qui contient en germe toutes les idées qu'il développera ultérieurement dans l'*Histoire de l'Art*, ses *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, paraissent à Dresde en 1755. Et dès le mois de janvier 1756, le *Journal Étranger*, dirigé par Fréron, en publie un long et élogieux compte rendu, qui équivaut presque à une traduction intégrale. Dans cet opuscule, d'une lecture très attachante, Winckelmann s'applique à démontrer « combien l'imitation des Grecs l'emporte sur celle de la Nature ». Les considérations « historiques » sur lesquelles il fonde son argumentation ne laissent au peintre aucune alternative. Le but de l'artiste doit être de s'élever à la notion abstraite du Beau idéal, en partant de la Belle Nature. Or, les Grecs seuls ont connu la Belle Nature : des conditions physiques particulières, une gymnastique et une hygiène spéciales, que la civilisation moderne ne réalise plus, tout, chez eux, concourait à la parfaite conformation des corps. Donc, pour être certain d'imiter la Belle Nature, il est indispensable d'imiter —, à défaut de peintures, — les statues grecques.

Cela posé, Winckelmann dégage les principaux caractères de ces chefs-d'œuvre : le contour noble, la science des draperies, la noble simplicité et la grandeur calme dans les attitudes et les expressions.

Les Grecs auraient ainsi possédé quatre « prérogatives » essentielles. La deuxième et la troisième, — le « contour noble » et la « science des draperies », — étaient des lieux communs de l'esthétique au XVIII^e siècle. Ce sont le premier et le quatrième point, la « Belle Nature », la « noble simplicité et la grandeur calme », qui constituent le fond original de la théorie de Winckelmann³. Certes, on pourrait retrouver, chez les esthéticiens antérieurs, des allusions à la « Belle Nature » observée par les Grecs. « L'antique n'est beau », avait déjà déclaré Roger

1. Grimm, *Cor. lit.*, III, 234.

2. Winckelmann, *Réflexions sur la Grâce dans les ouvrages de l'Art* (citées dans le *Journal Étranger*, avril 1760, p. 63).

3. Cf. A. Bossert, *Hist. de la Littérature allemande*, 3^e éd., 1907, p. 324 et suiv.

de Piles, « que parce qu'il est fondé sur l'imitation de la Belle Nature ». Mais personne, avant Winckelmann, n'avait développé cette idée avec autant de force, personne n'avait encore cherché à établir sur des considérations aussi rigoureusement historiques la nécessité de revenir à l'art grec. Et ici, il est intéressant de noter combien l'argumentation de Winckelmann ressemble, au fond, à celle de son contemporain, Jean-Jacques Rousseau¹. Tous les deux ils parlent du même principe, à savoir que la civilisation a altéré la nature, ou, ce qui revient au même, l'a éloignée de nous et nous l'a rendue inaccessible. En remontant à « l'état de nature » pour prouver la bonté originelle de l'homme, Rousseau rencontrait la cité de Sparte, « cette République de demi-dieux plutôt que d'hommes, tant leurs vertus semblaient supérieures à l'humanité² ». De même, quand Winckelmann recherche quelle nation a le plus parfaitement rempli les conditions physiques du Beau naturel, c'est d'abord le peuple spartiate, celui qui se piquait d'observer de plus près la loi de nature, qui s'offre à lui.

Mais la partie de beaucoup la plus originale de la théorie de Winckelmann, c'est celle où il développe la notion de la « noble simplicité et de la grandeur calme » (Jean-Jacques aurait dit « cette céleste et majestueuse simplicité »)³, dans laquelle il voit « le caractère général et distinctif des chefs-d'œuvre des Grecs ». Pour lui, le sculpteur grec était en relation et collaboration étroite, intime, constante avec les philosophes; il en était un lui-même, et, maître de son émotion, la grandeur d'âme, la sérénité, le stoïcisme impassible et sublime du philosophe se reflètent dans ses œuvres. Toute la beauté du *Laocoon* vient de là, qui supporte, sans crier, les tourments les plus affreux, qui « étouffe la voix de la douleur⁴ ». Et pareillement, tous les chefs-d'œuvre de la

1. Avant d'écrire ses *Réflexions sur l'imitation des ouvrages des Grecs*, Winckelmann a fort bien pu lire le *Discours sur les Sciences et les Arts*, publié par Rousseau en 1750, ainsi que le *Discours sur l'origine de l'Inégalité*, qui avait paru au début de 1755.

2. *Discours sur les Sciences et les Arts*, cf. le passage du *Discours sur l'origine de l'Inégalité*, où il est fait allusion à « la loi spartiate ».

3. *Discours sur l'origine de l'Inégalité*, 1755 (Préface).

4. On sait que la thèse de Lessing sera, au fond, toute différente de celle de Winckelmann. Pour lui, si le *Laocoon* ne crie pas, ce n'est point afin de montrer sa grandeur d'âme, mais par la raison toute pratique que les moyens d'expression du sculpteur, qui ne sont pas ceux du poète, ne lui permettaient pas de le faire crier. Rappelons, d'ailleurs, que le *Laocoon* de Lessing, publié en allemand, en 1766, fut peu ou point connu en France avant le XIX^e siècle. Il n'y est fait que de très rares allusions dans la littérature du XVIII^e. Falconet le cite, mais il n'en a lu qu'un court extrait. La première traduction française, celle de Vanderbourg, date de 1802. (Voyez L. Crouslé, *Lessing et le goût français en Allemagne*, Paris, 1863; J. Kont, *Lessing et l'antiquité*, Paris, 1894-1899, 2 vol.)

sculpture grecque portent en eux la marque de « la sagesse » qui a guidé la main de l'artiste. Ainsi, dans la pensée de Winckelmann, comme dans celle de Hutchinson, l'esthétique relève de la morale.

Telle se présentait, aux lecteurs du *Journal Étranger* de 1756, la théorie, si compréhensive et attachante, du savant archéologue, celle qu'enseignait, de son côté, le pinceau à la main, Raphaël Mengs¹. Dès lors, la personnalité de Winckelmann a conquis la haute estime du grand public français, des amateurs, des écrivains et des artistes². Ses moindres ouvrages font l'objet de longs comptes rendus. L'abbé Arnaud donne au *Journal Étranger*³ une traduction presque *in extenso* des *Gedanken über die Grazie in den Kunstwerken*⁴ (1759), tandis que Winckelmann lui-même publie, à Florence, *en français*, — la chose est à noter, — sa fameuse *Description des pierres gravées du baron de Stosch* (1760). Et Mariette, annonçant le volume, en profite pour insérer un éloge discret de « M. l'abbé Winckelmann, cet amateur doué de l'heureuse sensibilité que les impressions du beau élèvent jusqu'à l'enthousiasme et de ce génie ardent qui pénètre jusqu'à la pensée des artistes⁵ ». Le même Mariette se charge d'ailleurs de revoir la traduction française du *Send-schreiben von den herculanischen Entdeckungen an den Reichsgrafen von Brühl*⁶, qui paraîtra à Dresde en 1764⁷.

Cette même année, voit le jour la *Geschichte der Kunst des Alter-*

1. Sur l'enseignement de R. Mengs à Rome, voyez ci-dessus, page 103. Jusqu'en 1780, les idées de Mengs sont vulgarisées en France plutôt par l'intermédiaire des anciens pensionnaires du palais Mancini (voyez ci-dessus, la note 3 de la page 106) et des ouvrages de Winckelmann et de Daniel Webb, que par les propres écrits du maître. En effet, publié à Zurich en 1762, son ouvrage capital, ses *Gedanken über die Schönheit der Malerei*, bien qu'ayant eu quatre éditions en douze ans, ne font l'objet d'aucun compte rendu dans les Revues françaises; elles ne sont traduites qu'en 1781.

Les *Enquiry in to the Beauties of Painting*, de Webb (London, 1^{re} éd. 1760; 4^e éd. 1777) traduites en français, en 1765, propageaient, certes, *sans l'avouer*, la doctrine de Mengs, mais ce n'était un secret pour personne que Webb, abusant de la bonne foi de Mengs, avait puisé dans certains manuscrits que celui-ci lui avait prêtés, toute la matière de son ouvrage. (Voyez Winckelmann, *Lettres Familiales*, à Usteri, 1761; cf. *Œuvres complètes* de Mengs, additions du chev. d'Azzara, éd. française de 1786, II, 331.)

2. Cf. *Bibliothèque des Sciences*, 1762, XVIII, 235.

3. Nos d'avril et juillet 1760.

4. Cette étude avait paru dans la *Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der Freien Künste*, Band, V, Leipzig, 1759.

5. *Journal Étranger*, août 1760.

6. La première édition allemande de cet ouvrage avait paru à Dresde en 1762.

7. Sous le titre : *Lettre à M. le comte de Brühl sur les découvertes d'Herculanum*. La Bibliothèque d'archéologie de la Faculté des Lettres de Paris possède un exemplaire particulièrement précieux de cet ouvrage, légué par M. G. Duplessis. C'est celui qui a appartenu à Mariette lui-même et ce dernier y a ajouté un avertissement manuscrit, qui a été publié dans l'*Abecedario*, à l'article *Caylus*.

tums. Et immédiatement, P. Rousseau publie¹, « pour piquer la curiosité des amateurs », quelques passages particulièrement intéressants de cet ouvrage capital, que la traduction, si défectueuse soit-elle, de Sellius² mettra bientôt à la portée des moins savants. Alors, apparaît dans toute sa majesté, dans toute sa splendeur et toute sa gloire, aux yeux des artistes fascinés par les poétiques descriptions de Winckelmann, l'antique sculpture grecque jusque-là, semblait-il, incomprise. Sous la plume enflammée de l'écrivain moderne, comme autrefois sous le magique ciseau de Pygmalion, il semble qu'une âme a pénétré dans les marbres glacés, pour les illuminer d'un rayon de vie intérieure. Aux Peintres d'Histoire hantés par la vision fugitive du Beau idéal, Winckelmann offre en imitation des modèles accomplis. Il leur montre que, si « la Beauté suprême est dans Dieu », et par conséquent inaccessible, « l'idée de la beauté humaine se perfectionne à mesure qu'elle approche davantage de la pensée que Dieu même en a³ », que « la Beauté doit être comme l'eau la plus pure puisée à la source, où, moins elle a de goût, et plus elle est saine, étant purifiée de toutes particules étrangères⁴... », que, « la tranquillité est l'état le plus convenable à la Beauté, comme à la mer », et que, « de plus, l'idée d'une Beauté sublime ne peut naître que dans la contemplation tranquille d'une âme détachée de toutes les formes particulières et passionnées⁵ ».

Pour illustrer cette métaphysique un peu obscure, il les conduit devant l'Apollon du Belvédère, qu'il commente et auquel il découvre, dans un élan lyrique, des beautés « divines » encore insoupçonnées : « On peut dire que l'artiste a fait *une statue intellectuelle*, ne prenant de la matière que ce qu'il lui en fallait pour rendre son dessin visible... La forme élégante et pure de ses membres semble formée sous le climat fortuné des Champs-Élysées : sa jeunesse est la fleur d'un printemps éternel... Que l'esprit s'élève jusqu'à la sphère des beautés aériennes, qu'il s'efforce d'imaginer une nature céleste pour y contempler des grâces au-dessus de la matière; car il n'y a rien ici de mortel, ni de tout ce qui fait l'apanage de la faiblesse humaine. On ne voit ni veines, ni nerfs qui rehaussent et meuvent ce corps. La paix parfaite qui

1. *Journal Encycl.*, oct.-nov. 1764.

2. Paris, 1766, 2 vol. in-8°. La bonne traduction française de Huber, en 3 vol. in-8°, ne paraîtra qu'en 1781.

3. *Hist. de l'Art*, trad. Sellius, I, 254.

4. *Ibid.*, p. 256.

5. *Ibid.*, p. 284.

semble faire son attribut essentiel n'est point troublée par sa victoire... A la vue de cette merveille de l'Art, j'oublie la terre, je m'élève au-dessus des sens et mon esprit prend aisément une disposition surnaturelle propre à en juger avec dignité. Ma poitrine s'élève avec respect comme celle des Prophètes, je me sens transporté à Délos et dans les bois de la Lycie, qu'Apollon honorait de sa présence '... » Viennent ensuite la Vénus de Médicis, qu'il compare « à une rose qui s'épanouit doucement au lever du soleil² » ; l'Antinoüs, l'idéal de l'adolescence, qui « exprime ce repos, cette jouissance de soi-même, lorsque tous les sens, recueillis, semblent ne plus avoir de commerce avec les objets extérieurs³... » ; le Laocoon, sur le front duquel est peint « avec la plus grande sagesse, le combat violent entre la nature, qui souffre, et l'esprit, qui se roidit contre la douleur⁴ » ; les filles de Niobé, paralysées devant l'image angoissante de la mort...

Voilà les objets que le Peintre d'Histoire soumettra à sa méditation, les types dont il s'emplira le cerveau, avant de prendre le crayon, car il est désormais admis, — la profession de foi de Diderot dans la célèbre Préface du *Salon de 1767* en est la preuve⁵, — que le beau est dans l'idée pure, qu'« un tableau, pour être excellent, doit être aussi sagement raisonné qu'une leçon de métaphysique », qu'il doit être un ouvrage « où le flegme de la raison serve de frein à l'ardeur du génie⁶ ».

Mais, dans le développement du style historique que synthétise cette formule, il est une dernière catégorie d'influences, — influences d'ordre exclusivement artistique et non plus théorique, — dont on n'a pas encore tenu compte et que nous allons essayer de mettre en lumière. Ce sont celles des œuvres mêmes réalisées sous l'inspiration directe ou immédiate de l'archéologue et du peintre allemands, par des artistes qu'on peut grouper sous l'appellation très large d'« École de Raphaël Menges » ; les uns, d'origine anglaise, comme Gavin Hamilton

1. *Ibid.*, II, 285.

2. *Ibid.*, I, 279.

3. *Ibid.*, II, 311.

4. *Ibid.*, II, 212.

5. M. André Fontaine l'a finement observé dans la conclusion de ses *Doctrines d'art en France, de Poussin à Diderot*, p. 296-298.

6. Laugier, *Manière de bien juger...*, 1771, p. 43.

Cf. *Les considérations métaphysiques*, de Marcenay de Ghuy, dans son *Essai sur la Beauté*, 1770.

(1730-1797), Benjamin West (1738-1820), James Barry (1741-1806), Dance Holland (1735-1811); les autres, d'origine allemande ou suisse, comme Angelica Kauffmann (1741-1807) et Salomon Gessner (1730-1788)¹.

Dans l'élaboration du style noble, grave et simple, tout imprégné de l'esprit de l'antique, vers lequel tendent les Peintres d'Histoire conscients de la grandeur de leur mission, l'« École de Raphaël Mengs » marque un progrès décisif. Elle est assurément en avance de quinze ou vingt ans sur celle de Vien, et il suffit, pour se convaincre du rôle d'initiatrice et de guide qu'elle a pu jouer, de comparer entre elles les productions de l'une et de l'autre : on sera frappé de la relative maturité de style qu'attestent les œuvres de Gavin Hamilton, de West, de Barry, de Dance Holland, d'Angelica Kauffmann et de Gessner, et l'on comprendra qu'apparaissant comme les réalisations les plus proches d'un certain idéal, elles aient été à même d'exercer autour d'elles une influence profonde.

C'est peu après 1760 que les premiers Peintres d'Histoire anglais, disciples de Winckelmann et de Raphaël Mengs, affirment leur talent et s'imposent à l'attention. Les Gazettes françaises signalent, au début de 1764, les grandes compositions que vient de terminer, à Rome², Gavin Hamilton, et dont les sujets sont tirés d'Homère : *Achille traînant le cadavre d'Hector autour des murs de Troie*, *Andromaque pleurant sur le cadavre d'Hector*, *Achille pleurant la mort de Patrocle*³. Ces événements considérables donnent lieu à un échange de correspondances entre Mariette et Bottari⁴. Quelques années plus tard, on voit du même artiste un *Enlèvement de Briséis*, une *Agrippine pleurant sur le tombeau de Germanicus*⁵, un *Priam suppliant Achille de lui rendre le cadavre d'Hector*⁶. Dance peint une *Rencontre de Vénus et d'Énée dans les bois de Carthage*⁷ (1763), *Virginus venant de tuer sa*

1. On signale la présence à Rome de B. West entre 1760 et 1763; de James Barry, entre 1765 et 1770; de Gavin Hamilton, qui y passe la plus grande partie de sa vie, après 1760; de William Hamilton, entre 1768 et 1770; d'Angelica Kauffmann, entre 1755 et 1766; de Dance Holland, entre 1760 et 1770.

2. *Cor. Dir.* XI, 474-475 (3 août 1763). — Cf. *Gazette littéraire de l'Europe*, 1764, I, 55, 185.

G. Hamilton terminait en même temps une *Mort de Lucrèce*.

3. Dumesnil, *Amateurs français*, I, 363 (12 oct.-5 nov. 1765).

4. Gavin Hamilton passe presque toute sa vie à Rome.

5. Ces deux tableaux, exposés en 1769 à la Royal Academy de Londres.

6. Gravé par D. Cunego en 1775.

7. *Cor. Dir.* XI, 474, 3 août 1763.

8. Gravé par J.-G. Haïd, en 1767.

*filles*¹, etc. West, qui passe trois ans, de 1760 à 1763, à Rome, avant de s'installer à Londres, se placera bientôt à la tête des Peintres d'Histoire anglais. Si sa *Vénus racontant à Adonis l'histoire d'Hippomène et Atalante*² est encore dans la manière de l'Albane, son tableau de *Pylade et Oreste*³, qui provoqua, d'ailleurs, un certain étonnement à son apparition, annonce un style nouveau. Pylade et Oreste, presque nus, sont formés sur l'Antinoüs, et le groupe d'Iphigénie avec ses suivantes, en prêtresse de Diane, la taille élancée, les bras nus, les cheveux flottants, le front ceint d'une couronne de laurier, les pieds chaussés de sandales, l'air ingénu et gracieux, donne déjà de la Grèce antique une image infiniment plus juste que ne feront jamais les meilleures toiles de Vien. Dès lors, la réputation de West est établie. Son *Agrippine débarquant à Brindes avec les cendres de Germanicus*⁴ obtient un succès considérable, et lui conquiert la faveur du Roi Georges III. Le talent de West s'affirme encore, par la suite, dans une série d'œuvres, comme *Régulus retournant à Carthage*⁵, *Pœtus et Aria*⁶, le *Serment d'Annibal enfant*, *Léonidas et Cléombrote*, la *Mort du général Wolfe*, *Hector quittant Andromaque*, la *Contenance de Scipion*⁷, la *Mort d'Épaminondas*, la *Mort de Bayard*⁸, la *Maladie d'Antiochus*⁹. Quant à James Barry, cet admirateur fanatique de l'antiquité, cet idéaliste forcené qui se vantait de n' « entretenir aucun commerce avec Rubens, Rembrandt, Van Dyck, Téniers ni Schalcken », il débute vers 1770. Ses principales toiles représentent *Philoctète*, *Adam et Ève*¹⁰, *Vénus sortant de la mer*, *Médée pleurant sur la mort de ses enfants*, l'*Éducation d'Achille*, *Jupiter et Junon*¹¹, *Antiochus et Stratonice*¹², la *Mort d'Adonis*¹³, la *Mort du général Wolfe*¹⁴, etc.

1. Exposé à Spring Garden en 1765.

2. Exposé à Spring Garden en 1766.

3. Peint en 1767-68. Exposé au Salon de la Royal Academy, à Londres, en 1773.

4. En 1769.

5. Ces cinq tableaux, exécutés vers 1770-71. La célèbre *Mort du général Wolfe*, aujourd'hui à Grosvenor Gallery, réalisait une innovation. C'était la première fois qu'un Peintre d'Histoire anglais répudiait la tradition antique et risquait le costume moderne dans un sujet moderne !

6. Exposés en 1773.

7. Vers 1775.

8. Exposé à la Royal Academy en 1771.

9. Exposés en 1772.

10. Exposé en 1773.

11. Exposé en 1774.

12. Exposé en 1775.

13. Exposée en 1776, cette *Mort du général Wolfe* fut très mal accueillie. Barry, dans le

PLANCHE XVI

WEST (Benjamin)

Agrippine débarquant à Brindes avec les cendres de Germanicus (1767-68).

D'après la gravure d'Eaton.



Du côté des Allemands, Angelica Kauffmann, qui a suivi avec ferveur, à Rome, entre 1755 et 1766 environ, les leçons de ses compatriotes Winckelmann et Raphaël Mengs, joint ses efforts à ceux des Peintres d'Histoire anglais. Elle travaille à Londres, de 1766 à 1781, et peint, entre autres tableaux remarquables, *Cléopâtre ornant le tombeau de Marc-Antoine*¹, *Hector quittant Andromaque*, *Le retour de Télémaque*², *Andromaque et Hécube pleurant sur le tombeau d'Hector*³, *Junon demandant sa ceinture à Vénus*⁴, *l'Offrande à l'Amour*⁵, *Achille à la cour de Déidamie*⁶, etc. Enfin, vers le même temps, le zuricois Gessner, le sentimental auteur des *Idylles*, l'ami commun de Watelet et de Winckelmann, prenant à son tour le crayon pour illustrer ses poèmes, évoque, en des compositions pittoresques et délicates, où il associe finement à la nature farouche des Alpes les formes tranquilles et simples de la plastique grecque, d'innocentes visions d'Arcadie⁷.

C'est donc entre 1765 et 1775, environ, que l'« École de Raphaël Mengs » prend corps et donne la mesure de son originalité. Elle est riche d'enseignements pour nos Peintres d'Histoire. Elle a, en général, le sentiment de la composition et de l'expression, elle présente des ordonnances d'un rythme grave et imposant, des lignes, des attitudes, une pantomime sobres et dignes, des accents d'une émotion contenue, mais pénétrants. Ces artistes au cœur sensible, quand ils peignent les grandes douleurs d'Achille, d'Andromaque, de Cléopâtre et d'Agrippine, ont retrouvé l'éloquent laconisme de Poussin. Mais ce n'est pas seulement par la concision énergique de l'expression que l'« École de Mengs » s'impose à l'admiration des peintres français. Elle les familiarise aussi avec la notion toute formelle du Beau idéal tel que l'a conçu le maître. Et, sur ce point, Angelica Kauffmann, entre tous, est une novatrice : c'est elle qui, la première, vers 1770-75, adopte, de propos délibéré, cette formule

but de donner un caractère « héroïque » à son tableau, avait représenté tous les personnages nus. Dépité par cet échec, il ne reparut plus aux Salons.

1. Exposé à la Royal Academy en 1769.

2. Vers 1770-71.

3. Exposé en 1772.

4. Gravée par W. Ryland en 1777.

5. Gravée par Scorodoomoff en 1778.

6. Vers 1780.

7. En 1764, Gessner dédie à « son ami » Watelet dix paysages gravés à l'eau-forte et représentant des dryades, des satyres, des nymphes et des bergers au milieu de sites sauvages.

C'est vers 1770-75, semble-t-il, qu'il exécute ses plus belles compositions. Cf. l'édition française des *Idylles*, publiée en 1773, accompagnée d'illustrations. Voy. aussi la *Collection de tableaux en gouache et de dessins de M. Salomon Gessner, gravés à l'eau-forte*, par G. Kolbe, Zurich, 1811, in-f°. Cf. Desjardins, *Le Petit-Trianon*, p. 47 et 229.

stéréotypée de beauté « grecque », dont David et son École abuseront tant plus tard, et que caractérise spécialement la ligne du nez tracée dans le prolongement de celle du front¹. Au point de vue du « costume », enfin, les disciples de Mengs se montrent fort soucieux de la vérité archéologique et réalisent, dans ce domaine encore, un heureux progrès.

Les œuvres de ce groupe d'artistes anglais et allemands se sont très vite répandues en France, non point, il est vrai, par les originaux eux-mêmes, qui ne sortent pas de l'Étranger, mais par l'intermédiaire des estampes, dont l'anglomanie régnante inonde le marché parisien, surtout après la Guerre de Sept ans².

Les tableaux de Gavin Hamilton, qui passe la plus grande partie de son existence à Rome, sont vulgarisés par les gravures de l'italien D. Cunego, mises en vente en 1764³. La pointe de Haïd reproduit, en 1767, le *Virginius* de Dance. Entre 1770 et 1780, les savoureuses planches en manière noire de Boydell, de V. Green, de R. Earlom, de Woollett, de Dunkarton, font connaître les grandes toiles déjà célèbres de West⁴ et d'Angelica Kauffmann⁵, tandis que paraissent les eaux-fortes de Gessner illustrant les nouvelles éditions de ses œuvres.

Ces estampes, alors si recherchées⁶, on en trouve des exemplaires dans la plupart des cabinets d'amateurs, et notamment dans ceux de Paignon-Dijonval⁷, de l'archevêque de Cambrai, Léopold-Carles de Choi-

1. Voyez par exemple l'*Amour ornant de fleurs Aglaé* (gravé par Th. Burke en 1774), *Junon demandant sa ceinture à Vénus* (gravé par W. Ryland en 1777), *Offrande à l'Amour* (gravé par Scorodoomoff en 1778), etc.

2. La première grande vente d'estampes anglaises est organisée à Paris par F. Basan, le 7 février 1763. En 1785, Basan est toujours le grand importateur de « nouveautés anglaises ». (Collection d'autographes de M. Jacques Doucet : lettres de Basan à M. Campan, secrétaire du Cabinet de Marie-Antoinette, 12 mai, 24 déc. 1785, 2 janvier 1786.) Voy. encore les catalogues des ventes qu'il organise les 17 déc. 1764, 10 déc. 1765, 26 février 1773, etc.

3. D'après G. HAMILTON, Cunego grave, en 1764, *Andromaque pleurant sur le cadavre d'Hector*, et *Achille pleurant la mort de Patrocle*; en 1768, le *Serment de Brutus Lucretius*; en 1769, l'*Enlèvement de Briseïs*; en 1775, *Priam suppliant Achille de lui rendre le cadavre d'Hector*, etc.

4. D'après WEST, Boydell grave, en 1771, *Pylade et Oreste*; V. Green, en 1771, le *Serment d'Annibal*; en 1773, le *Départ de Régulus* (gravé aussi par Allais); en 1774, *Agrippine débarquant à Brindes* (gravée aussi par R. Earlom). La *Mort d'Épaminondas*, la *Mort de Bayard*; en 1776, la *Maladie d'Antiochus* (gravé aussi par Allais), etc.; Woollett, en 1776, la *Mort du Général Wolfe* (gravé aussi par Green et Somebody); Dunkarton, *Poëtes et Aria*, en 1773.

5. D'après ANGELICA KAUFFMANN, Th. Burke grave, en 1772, *Cléopâtre ornant le tombeau de Marc-Antoine*, et *Andromaque et Hécube pleurant sur le tombeau d'Hector*; J. Watson, en 1772, le *Départ d'Hector quittant Andromaque*; Scorodoomoff, en 1778, l'*Offrande à l'Amour*, etc.

6. La *Mort du général Wolfe*, gravée par Woollett d'après West, atteint, à Paris, le prix exorbitant de 25 à 30 louis! (C.-F. Joullain fils aîné, *Réflexions sur la peinture et la gravure*, 1786, p. 135.)

7. Bénard, *Le Cabinet Paignon-Dijonval* (1708-1792), Paris, 1820, in-4^o.

seul¹, de P.-J. Mariette², de l'éventailliste Josse³, de M. Lesueur⁴, de Tronchin⁵, ainsi que chez les graveurs J.-G. Wille⁶, Marcenay de Ghuy⁷, Joullain père⁸, etc. Nos Peintres d'Histoire, comme bien l'on pense, ne restaient pas indifférents aux charmes de ces œuvres, qui traduisaient précisément une partie de leurs propres aspirations. La tentation était grande, pour eux, d'emprunter quelque chose à ces gravures à la mode. Et, de fait, non seulement ils reprennent, avec une obstination méthodique, qui écarte toute idée de fortuite coïncidence, la plupart des sujets précédemment traités par l'« École de Raphaël Mengs⁹ », mais encore ils s'en inspirent de la façon la plus étroite, jusqu'au plagiat. Ainsi, David reproduit, presque trait pour trait, dans son morceau de réception, la tête et le buste de l'Hector de Gavin Hamilton, et Ménageot imagine une Cléopâtre qui rappelle beaucoup celle d'Angelica Kauffmann. Ces imitations paraissaient d'ailleurs toutes naturelles. Les critiques, auxquels elles n'échappent pas, constatent, par exemple, que Renou et Lépicié¹⁰ sont restés inférieurs à West¹¹, leur modèle, et que Callet a fait une médiocre adaptation de Gavin Hamilton¹², tandis qu'ils conseillent à Vien, s'il veut se corriger de son excessive froideur, d'étudier davantage les œuvres du célèbre auteur de la *Mort du Général Wolfe*¹³.

1. P. Rémy, *Catalogue de la vente de l'archevêque... de Choiseul*, 23 janvier 1775.

2. *Catalogue de la vente Mariette*, 1775.

3. *Cat. de vente*, 21 nov. 1777.

4. *Cat. de vente*, 1778.

5. Vente du 10 février 1785.

6. J.-G. Wille, *Journal*, éd. Duplessis, 6 nov. 1769 (à propos de Woollett).

7. *Lettre au baron de Joursanvault*, 6 janv. 1777 (col. d'autographes de M. Jacques Doucet).

8. Vente du 17 mai 1779.

9. Voici quelques rapprochements suggestifs : *Le Siège de Calais* (R. E. Pine, 1760, gravé par F.-G. Aliamet en 1766) — Berthélemy, 1777). — *Achille trainant le cadavre d'Hector autour des murs de Troie* (Gavin Hamilton, 1763 — Callet, 1783-85). — *Andromaque pleurant sur le cadavre d'Hector* (G. Hamilton, 1764 — Angelica Kauffmann, 1772 — David, 1783). — *Le Serment de Brutus Lucretius* (G. Hamilton, 1767 — Beaufort, 1771). — *L'Enlèvement de Briséis* (G. Hamilton, 1768 — Vien, 1781). — *Agrippine débarquant à Brindes avec les cendres de Germanicus* (West, 1768 — Renou, 1779). — *Régulus retournant à Carthage* (West, 1769 — Pêcheux, 1772 — Lépicié, 1779). — *Pætus et Aria* (West, 1773 — Vincent, 1785). — *La Mort de Bayard* (West, 1773 — Beaufort, 1781). — *Philoctète* (Barry, 1768-70 — J.-B. Regnault, 1785). — *Cléopâtre au tombeau de Marc-Antoine* (Angelica Kauffmann, 1769 — Ménageot, 1785).

10. Abbé Grosier, *Journal de littérature*, n° 26, sept-oct. 1779. Renou traitait le sujet d'*Agrippine débarquant à Brindes*, et Lépicié, *Régulus retournant à Carthage*.

11. En 1782, le publiciste Paul affirme ne voir dans l'École française que David et Ménageot qui puissent rivaliser avec West (*Sur la peinture*, p. 121).

12. *Le Peintre anglais au Salon*, 1785; DEL. 339 et 363. Il s'agissait du tableau d'*Achille trainant le cadavre d'Hector autour des murs de Troie*.

13. DEL. 344.

II. — Le mouvement sentimental et moralisant.

Parallèlement au courant esthétique néo-poussiniste et antiquisant s'en développe un autre, non moins intense, non moins irrésistible, et qui se rattache, lui aussi, à un mouvement d'idées plus général : *la tendance sentimentale et moralisante*.

C'est un lieu commun, aujourd'hui, de dire que le XVIII^e siècle a orienté vers la morale au sens le plus étendu du mot toute son activité littéraire et artistique, et que les origines de ce mouvement, qui pénètre chez nous entre 1725 et 1750, sont anglaises¹.

A force de se persuader que l'homme est *né vertueux* et que c'est en se rapprochant de la nature en toute chose qu'il se rapprochera du bien et du vrai, on en était arrivé à découvrir des trésors de bonnes intentions dans les actes en apparence les plus insignifiants, dès qu'ils paraissaient spontanés. La vie sentimentale, en raison même de son caractère instinctif, devenait essentiellement bonne à vivre. On se mit donc à la cultiver pour elle-même. Loin de chercher à contenir les débordements de leur sensibilité, les contemporains de Richardson, de Jean-Jacques Rousseau, de Diderot, de Marmontel, de Gessner, se complaisaient à en favoriser les effusions. Mais ils ne déchaînent pas au hasard une force aussi redoutable, ils la suivent, la surveillent, la dirigent, ils l'utilisent, enfin, de la seule manière qui fût possible, en lui assignant une fonction morale et sociale; et les voilà qui s'appliquent à fomentier autour d'eux les vertus agricoles, l'amour filial, l'amour du bien public, l'amour de la patrie. . Ainsi, par une pente naturelle, cette hypertrophie du « cœur », qu'on appelle le « sentimentalisme », se résorbait en une crise de morale.

Cependant, le sentimentalisme ne se soutient que par l'imagination. Les notions du bien et du mal, du juste et de l'injuste, les actions méritoires, « les vertus mâles et héroïques », se présentent aux yeux

1. Voy., sur toute cette question, J. Texte, *Jean-Jacques Rousseau et les Origines du cosmopolitisme littéraire*, 1895; Ducros, *Diderot*, 1894. — Cf. *Journal Encyclopédique*, avril 1758. — Voy. aussi Gaiffe, *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, 1910.

Sur les idées et l'influence particulière de Hutchinson (1694-1747), voy. V. Cousin, *Cours d'Histoire de la Philosophie morale au XVIII^e siècle*, 1839-1842, tome II. — Le premier ouvrage de Hutchinson, *Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue*, publié en 1725, fut traduit en français en 1749, sur la 4^e éd. anglaise. Diderot en recommande à plusieurs reprises la lecture (*Œuvres compl.*, III, 492; X, 8, 17, 23). Cf. L., Hautecœur, *Le sentimentalisme dans la peinture française au XVIII^e siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1909).

des hommes sensibles du XVIII^e siècle sous la forme concrète des personnages ou des peuples qui les ont le plus fortement incarnées et qu'évoque la légende ou l'histoire. Et cette morale de poètes et de visionnaires aboutit directement au culte des « Grands Hommes ».

Surtout, les héros transfigurés de Plutarque¹ et de Tite-Live occupent leur pensée. Ils voudraient pouvoir vivre comme Philopœmen, Fabricius ou Cincinnatus, mourir aussi bellement que Socrate ou Caton. Il paraît tout naturel à un parlementaire revenant d'exil de se comparer à Protésilas et à Philoctète². Mathon de La Cour³, « enfoncé dans l'étude des mœurs spartiates », éprouve un plaisir ineffable à méditer « les lois austères de Lycurgue » et à « redevenir citoyen de Lacédémone », tandis que M^{lle} Phlipon, la future M^{me} Roland, « isolée au coin de son feu », se croit « environnée de Diomède, d'Ajâx et d'Ulysse », ou se désole « de n'être pas née spartiate ou romaine⁴ ! »

Les Gazettes⁵ s'enrichissent d'une rubrique nouvelle, où sont soigneusement relatés les « Beaux traits d'Humanité, de Justice et de Générosité ». On verra bientôt paraître en trois volumes *Les Annales de la Bienfaisance ou les Hommes rappelés à la Bienfaisance par les exemples des peuples anciens ou modernes*⁶.

Un « citoyen désintéressé », s'inspirant de l'idée réalisée par Lord Richard Grenville Temple dans ses jardins de Buckingham-Sire⁷, propose de transformer l'aile du Louvre, qui longe la Seine, en une « Galerie des Français illustres⁸ ». C'est, en effet, l'époque, où le Français attendri fait la découverte historique et sentimentale de sa patrie. Naïf et curieux, il se passionne pour cette forme nouvelle de littérature qu'est l'Histoire de France. Entre 1744 et 1775, il épuise dix éditions de l'*Abrégé chronologique* du Président Hénault, il dévore les *Anecdotes*

1. On se passionne pour Plutarque surtout après 1720. Les éditions des *Vies* se multiplient à de courts intervalles. Citons notamment les traductions de Dacier (1721-1734) et d'autres en 1723, 1724-34, 1728, 1753, 1759, 1762, 1763, 1777, 1778, 1783-87, 1784.

2. Carré, *Les Fêtes d'une réaction parlementaire* (1774-1775), dans la *Révolution Française*, juillet 1892, p. 10-11.

3. Mathon de La Cour, *Quatrième Lettre sur le Salon de 1763*, p. 23.

4. *Correspondance de M^{me} Roland* (1777-1780), publiée par A. Join-Lambert, 1896, p. 23 et 27. (*Lettres de Marie Phlipon à Roland*, mars 1779, 23 avril 1779.)

5. Cf. le *Journal Encyclopédique*, à partir de 1760, et le *Journal de Paris*, à partir de 1782.

6. Lausanne et Paris, 1772.

7. Les Jardins de Buckingham-Sire furent dessinés vers 1750. Voyez abbé de Lubersac, *Disc. sur les Monuments publics*, 1775, p. LIV.

8. M. Dussausoy, *Le citoyen désintéressé ou diverses idées patriotiques concernant quelques établissements et embellissements utiles à la ville de Paris*, Paris, 1767, in-8°.

*françaises*¹, l'*Histoire du patriotisme français*², la *France illustre ou le Plutarque français*³, les *Annales pittoresques de la vertu française*⁴, l'*Histoire de Henri IV*⁵, l'*Éloge de Charles V*⁶, l'*Éloge de Suger*⁷, l'*Histoire de Charlemagne*⁸. Il lui est doux, surtout après les désastres de la Guerre de Sept ans, après des journées lamentables comme celle de Rosbach où, selon le témoignage de Bernis⁹, il y eut tant de « blancs-becs » dans les rangs français, de revivre des souvenirs plus glorieux et d'évoquer les héros nationaux. Bayard et Du Guesclin¹⁰ lui apparaissent aussi grands qu'Achille ou Hector. Il place Turenne à côté de César. Il revendique pour le dévouement du chevalier d'Assas la même admiration qui s'attache au trait de Régulus¹¹.

Une époque, en particulier, bénéficie de ces dispositions sentimentales, c'est le moyen âge.

Parce qu'elle est plus originale, plus étrange, plus merveilleuse, elle offre une matière plus profonde à la rêverie. Dès 1750, Walpole orientait vers elle l'imagination de ses compatriotes¹². Quelques années plus tard, le public parisien acclamera, au théâtre, les « mœurs de la chevalerie », définitivement réhabilitée par les travaux de Lacurne de Sainte-Palaye¹³, car, si l'*Adèle de Ponthieu*, de La Place¹⁴, passe

1. Publiées en 1767

2. Par Rossel, 1769, 6 vol.

3. Par Turpin, 1775-1780, 3 vol.

4. Ou *Recueil d'estampes destinées à représenter les belles actions qui honorent notre nation et notre âge...*, 1783 et suiv.

5. Par Bury, 1765, 2 vol. Cet ouvrage avait été précédé, en 1762, par la pièce de Collé, *Le Roi et le Meunier ou La Partie de chasse de Henri IV*, dont le succès avait été très vif. (Cf. Bachaumont, *Mém. secr.*, 11 juil. 1762.)

6. Par l'abbé Maury, 1767.

7. Il paraît une douzaine d'*Éloges de Suger* en 1779-80.

8. Par Gaillard, 1782, 4 vol.

9. Cf. Ch. Aubertin, *La France après Rosbach (Revue des Deux-Mondes, sept. 1872)*.

10. Guyard de Berville, *Histoire de Bertrand Du Guesclin*, 1767, 2 vol. — Du même, *Histoire de Pierre Terrail, dit le chevalier Bayard, sans peur et sans reproche*, 1772. — Combes, *Éloge de Pierre Terrail...*, 1769 (ouvrage ayant remporté le prix à l'Académie de Dijon). Cf. *Journ. hist. de Verdun*, 1770, I, 183.

11. *Année lit.*, 1779, VII, 56.

12. Eastlake, *A History of the gothic revival*, 1871, p. 42; Phelps (W.-L.), *The beginnings of the english romantic movement*, 1902, p. 102. C'est en 1750 que Horace Walpole imagine de se faire construire un petit manoir « gothique » à Strawberry Hill. Il publiera, en 1764, son *Château d'Otrante*, « histoire gothique », qui sera traduite en français dès 1767. Enfin, il est à peine besoin de faire remarquer que le principe des « Jardins anglais », fondé sur la « variété » et « l'irrégularité », avait son origine dans le gothique autant que dans le chinois.

13. *Mémoires sur l'ancienne Chevalerie*, 3 vol., 1^{re} éd. 1757; 2^e éd. 1782. Il s'agit d'un recueil de cinq mémoires lus, à partir de 1746, à l'Académie des Inscriptions.

14. Représentée pour la première fois à la Comédie française, le 28 avril 1757.

un peu inaperçue, Voltaire remporte un véritable triomphe, en 1760, avec *Tancrède*. « Depuis les héros d'Homère et les familles tragiques de l'ancienne Grèce », déclare Grimm transporté, « on n'a rien trouvé d'aussi poétique que ces mœurs-là¹. » En 1765, la fameuse « tragédie patriotique » de de Belloy, *Le Siège de Calais*, déchaîne, en raison des circonstances, un enthousiasme inouï. L'année suivante, on s'étouffe au *Siège de Beauvais*, de d'Araignou². En 1770, paraissent presque simultanément la *Gabrielle de Vergy*, du même de Belloy, et le *Fayel* de Baculard d'Arnaud. L'hiver de 1772 marque une date particulièrement mémorable dans l'histoire de l'Opéra : on y joue l'*Adèle de Ponthieu*, de Saint-Marc³, et le public émerveillé applaudit avec frénésie à ce spectacle pompeux, qui lui offre la reconstitution la plus pittoresque et la plus fidèle qu'on ait jusques alors tentée de la vie féodale au XIII^e siècle. Puis, voici *Les Druides*⁴, *Chilpéric I^{er}*⁵, *Berthe aux grands pieds*⁶, *Le Connétable de Bourbon*⁷, etc., et toutes ces pièces⁸, renouvelant le répertoire, obtiennent un énorme succès.

Bientôt, la « gothimanie », qui est alors une des formes de la « naïvomanie », envahit tous les genres, depuis le madrigal jusqu'au roman; on affecte de trouver une saveur délicieuse aux fabliaux, on s'ingénie à imiter le « style gaulois⁹ » des troubadours, on raffole d'Ossian¹⁰ et des Nibelungen¹¹. Les vieux contes de chevalerie, exhumés et réédités dans leur langue originale par les soins de Barbazan¹², du comte de Tressan¹³, de Legrand d'Aussy¹⁴, de Lacurne de Sainte-Palaye¹⁵, font les délices des boudoirs, de même que les ruines supposées d'un

1. *Cor. lit.*, IV, 300.

2. Bachaumont, *Mém. secrets*, 6 mars 1766.

3. Cf. *Mercure de France*, janvier 1773, I, 135, et Grimm, *Cor. lit.*, XI, 162.

4. Tragédie par Le Blanc de Guillet, 1772 (cf. *Journ. Encycl.*, mai 1772, II, 97).

5. Par le comte de Guibert, 1773-1775 (cf. Grimm, X, 247; XI, 114).

6. Par Regnard de Pleinchesne, 1774.

7. Par Mercier, 1774.

8. Cf. Gaiffe, *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, p. 410 et suiv.

9. Voyez, à propos de la *Rose d'Amour*, le *Journal de Paris*, du 22 mai 1779.

10. Le Tourneur en donne une première traduction en 1776.

11. Les *Nibelungen* paraissent en entier édités par Müller, à Berlin, en 1782 (cf. *Journ. Encycl.*, mars 1783, II, 472).

12. Dès 1756, Barbazan publie ses *Fabliaux et contes français des XII^e, XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*, en 3 vol. in-12.

13. L'*Amadis des Gaules* paraît en 1779, l'*Histoire du Chevalier du Soleil*, en 1780, et, entre 1780 et 1783, *Tristan de Léonois*, *Jehan de Saintré*, *Gérard de Nevers*, etc.

14. Legrand d'Aussy donne en 1782 une deuxième édition de ses *Fabliaux et contes du douzième et du treizième siècles*. — Il déchaîne la « Querelle des Troubadours » (cf. *Journ. de Paris*, 18 juin 1782).

15. Voy. le tome III de ses œuvres, paru en 1781.

vieux castel constituent l'un des « accessoires poétiques » et « romanesques » les plus goûtés des jardins à la mode¹.

La Peinture d'Histoire, se développant sous la tutelle et l'inspiration de la littérature, était naturellement prédestinée à en refléter la couleur philosophique et sentimentale. Jusque vers le milieu du dix-huitième siècle, les artistes se préoccupaient surtout de plaire. On n'avait pas encore songé à en faire des professeurs de vertu. La peinture religieuse et les allégories à la gloire du Roi mises à part, c'étaient le plus souvent les scènes de la mythologie — « les saletés des Dieux », comme dit La Bruyère², — qui occupaient leurs pinceaux. Celles de leurs œuvres, où apparaissait nettement une intention moralisante, étaient l'exception. Encore, dans ce cas, c'était le caractère dramatique et plastique du sujet, bien plutôt que sa valeur édifiante, qui avait déterminé le choix de l'artiste. Lorsque, par exemple, Dufresnoy représentait la *Mort de Socrate*³, Charles Le Brun, la *Mort de Caton*⁴, *Mucius Scævola*⁵ ou *Horatius Cocles*⁶, et Poërsen, *Cincinnatus*⁷, ils faisaient de la morale, peut-être, mais sans s'en douter, un peu à la façon du prosateur M. Jourdain. L'essai de Noël Coypel⁸, glorifiant dans les personnes de Trajan, d'Alexandre-Sévère et de Ptolémée-Philadelphie, quelques « vertus » du « Bon prince », anticipait de plus de soixante ans sur l'esprit public.

C'est après 1750 que les Peintres d'Histoire, engagés dans le mouvement philosophique qui entraîne la société tout entière, commencent à prendre conscience des devoirs nouveaux, de la haute mission morale, qu'en tant que « peintres de l'âme » ils vont avoir à remplir. Le mo-

1. Voyez, par exemple, les jardins du Duc de Chartres à Monceau, dans Lubersac, *Discours sur les monuments publics*, 1775, p. LVIII.

Dès 1775-80, le Gothique, même en architecture, est en voie de réhabilitation : on commence à reconnaître une certaine valeur artistique à Notre-Dame de Paris. (Voyez la curieuse discussion qui s'élève entre le prétendu Bonnare, architecte, et son fils, atteint de « gothimanie », dans le *Journal de Paris* du 23 août 1780.) — Cf. Le Prince le jeune (*Remarques sur l'état des Arts dans le moyen âge*, 1782, p. 9).

2. Cf. H. Lemonnier, *L'art français au temps de Louis XIV* (1661-1690), 1911, p. 226-246.

3. Aux Offices de Florence.

4. Au Palais de Compiègne.

5. Au musée de Mâcon.

6. A la galerie du Collège de Dulwich.

7. Au Musée du Mans.

8. Cf. Pierre Marcel, *La Peinture française de 1690 à 1721*, p. 191. Ces trois tableaux, dont les esquisses ont paru au Salon de 1699, et qui figurent actuellement au Palais de Versailles, ont été exécutés vers 1680.

ment est venu pour eux d'être, à leur façon, des « militants » de la pensée, de renouer la tradition glorieuse de la Grèce antique, où l'artiste était, à la fois, on se plaisait à le répéter, un « citoyen » et un « philosophe ». Déjà, la peinture de genre, sous l'impulsion de Hogarth, avait ouvert la voie¹. Les Peintres d'Histoire n'avaient plus qu'à suivre.

Les gens de lettres et les critiques d'art, interprètes de l'opinion, réclamaient d'eux, à cor et à cri, des « sujets moraux ». C'était d'abord Jean-Jacques Rousseau qui, dans son célèbre Mémoire à l'Académie de Dijon, en 1750, leur posait avec véhémence la question : « Nos jardins », écrivait-il, « sont ornés de statues et nos galeries de tableaux. Que penseriez-vous que représentent ces chefs-d'œuvre de l'art exposés à l'admiration publique? Les défenseurs de la Patrie? Ou ces hommes, plus grands encore, qui l'ont enrichie par leurs vertus? Non. Ce sont des images de tous les égarements du cœur et de la raison, tirées soigneusement de l'ancienne mythologie et présentées de bonne heure à la curiosité de nos enfants, sans doute afin qu'ils aient sous leurs yeux des modèles de mauvaises actions avant même que de savoir lire! »

Quelques années plus tard, en 1754, La Font de Saint-Yenne développera, avec une abondance de détails que n'atteindra jamais Diderot lui-même, le programme moral de la Peinture d'Histoire. Dans un long chapitre des *Sentiments sur quelques ouvrages du Salon de 1753*, il reprend à son compte la double thèse, — négative et positive, — de Rousseau, condamnant, d'une part, la mythologie comme un tissu d'absurdités et d'immoralités, et, d'autre part, affirmant la nécessité pour le genre historique de devenir « une école de mœurs », de s'attacher à représenter « les actions vertueuses et héroïques des grands hommes, les exemples d'humanité, de générosité, de grandeur, de courage, de mépris des dangers et même de la vie, d'un zèle passionné pour l'honneur et le salut de sa Patrie, et surtout de défense de sa religion »... « Et que l'on ne s'imagine pas », ajoute-t-il, « que les grands traits de l'histoire soient épuisés. Combien, dans l'Ancien et le Nouveau Testament, dans nos historiens grecs, latins, italiens et français, qui n'ont jamais été représentés et qui sont extrêmement utiles et

1. Hogarth avait peint, en 1734, la *Carrière de la Prostituée*; en 1735, la *Carrière du Débauché*; de 1745 à 1750, le *Mariage à la Mode*. Rouquet se charge de commenter ces œuvres. Voy. *Lettres de M^{re} (Rouquet) pour expliquer les estampes d'Hogarth*, Paris, 1746, in-8° et, du même, *L'État des Arts en Angleterre*, Paris, 1755, p. 42.

Rappelons que le premier tableau de Greuze, la *Lecture de la Bible*, date de 1755.

intéressants! Plutarque seul peut fournir des sujets dignes d'occuper les pinceaux de tous les peintres de l'Europe... » Et La Font de Saint-Yenne évoque toute une série de « sujets moraux », « les vertus de Cyrus », le modèle des souverains, « la piété d'Agésilas », « sa frugalité, son horreur pour la volupté, le luxe et la mollesse... », les grandes figures de Socrate, d'Aristide, d'Alcibiade, de Pélopidas, d'Épaminondas, de Timoléon, de Philopœmen, de Thémistocle, de Périclès, de Phidias, d'Alexandre. Il rappelle les admirables dévouements de Décius, de Curtius et de Régulus, l'histoire de Véturie et de Coriolan, « Brutus condamnant ses deux fils à mort », Fabricius, « le consul le plus romain de tous les romains », les traits magnanimes de Scipion, de César et de Constantin, et, plus près de nous, les nobles exemples tirés de la vie de la princesse Chiomare, les vertus de Théodose, de Charlemagne, de « Saint Louis rendant lui-même la justice sous un chêne », de Jeanne d'Arc, de Bayard, de François I^{er} ¹.

Jamais la question n'avait été exposée avec autant de précision et d'ampleur. Ces pages de La Font de Saint-Yenne constituaient une véritable déclaration de principes, aux termes de laquelle la Peinture d'Histoire apparaissait comme un succédané de la morale. Tous les « donneurs d'idées », tous les gens de lettres, qui ont l'oreille des artistes, seront désormais convaincus de cette vérité et ils s'efforceront de la propager autour d'eux. Diderot la ressassera à tout propos. Caylus proclamera solennellement qu'un des objets de la peinture est de « transmettre à la postérité les grands exemples de morale et d'héroïsme² ». Webb, interprète de la pensée de Mengs, affirmera la nécessité de « faire de chaque tableau une école de vertu³ ». L'idéal, enfin, pour les contemporains de Mairobert, est le Salon de 1777 : « Tout y concourt à élever l'âme ou à épurer le cœur. On y peut faire un cours de morale entier⁴. »

Spécialement, les sujets tirés de l'Histoire de France seront préconisés, car non seulement ce sont des sujets neufs, mais ils sont

1. La Font de Saint-Yenne, *Sentiments sur quelques ouvrages du Salon de 1753*, 1754, p. 51 et suiv.

2. *Parallèle de la Peinture et de la Sculpture* (1759), dans Fontaine, *Caylus*, p. 186.

3. Webb, *Recherches*, p. 66, cf. p. 32-36.

4. Bachaumont (et Mairobert), *Lettres sur les peintures*, 1777, p. 251. Parmi les tableaux du Salon de 1777 figuraient ceux de Brenet, la *Justification de C. Furius Cressinus*, *Honneurs rendus à la dépouille de Duguesclin*; de Durameau, la *Contenance de Bayard*; de Lépicier, le *Courage de Porcia*; de Lagrenée l'aîné, *Fabricius refusant les présents de Pyrrhus*; de Berthélemy, le *Dévouement d'Eustache de Saint-Pierre*, etc. (cf. ci-dessus page 51).

PLANCHE XVII

KAUFFMANN (Angelica)

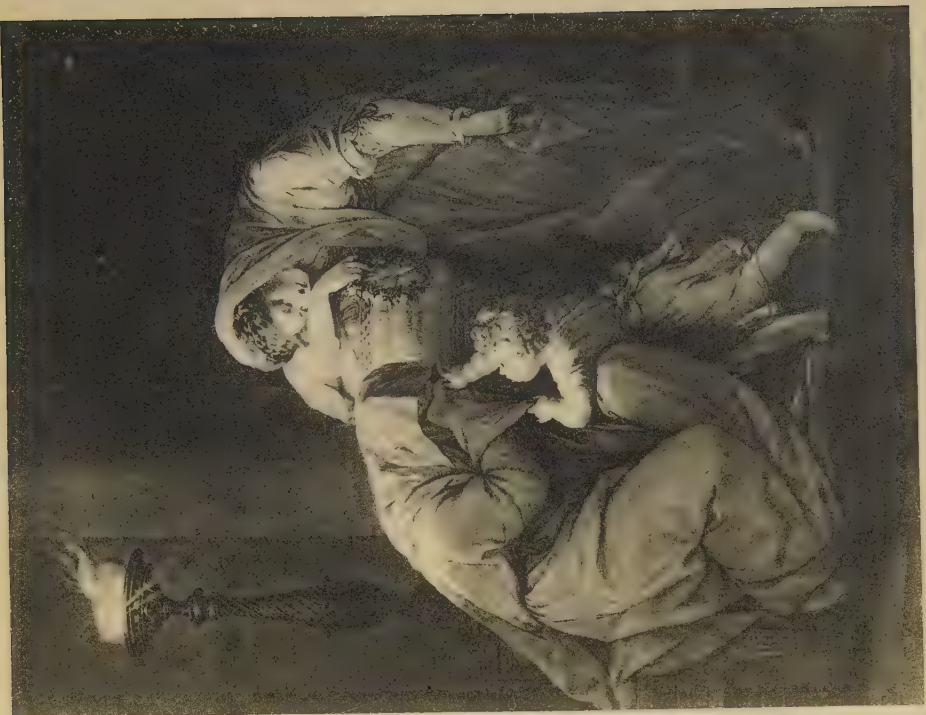
Cléopâtre ornant de fleurs le tombeau de Marc-Antoine
(1769).

D'après la gravure de Th. Burke.

KAUFFMANN (Angelica)

Andromaque pleurant sur le tombeau d'Ilector
(vers 1770).

D'après la gravure de Th. Burke.



moraux et profitables entre tous, « le plus bel usage des talents étant de retracer les événements qui intéressent et qui honorent la Patrie ¹ ». Cela, tous les écrivains et critiques d'art, Hagedorn ², Diderot ³, Reboul ⁴, Daudet de Jossac ⁵, entre autres, le pensent, l'affirment, le répètent et s'évertuent à en convaincre les Peintres d'Histoire, que des préventions académiques contre le costume moderne écartent encore, en principe, des « sujets français ». A vrai dire, jusqu'en 1774, leur voix ne rencontre guère d'écho. Il faudra l'arrivée de d'Angiviller à la Direction générale des Bâtiments, il faudra les grandes commandes du Roi, pour décider les artistes à satisfaire l'impatience du public et les obliger à produire, enfin, « du national ⁶ ».

III. — L'étude du « Costume ».

Ces thèmes sentimentaux, susceptibles de développer l'amour de la vertu dans les cœurs, il s'agit, maintenant, pour satisfaire au goût de l'époque, de les revêtir d'une forme qui approche le plus possible de la vérité historique.

Dézallier d'Argenville écrivait, en 1745 : « Le costume est une chose que l'habile peintre ne néglige jamais dans son tableau ; c'est l'exacte observation des mœurs, des caractères, des modes, des usages, des habits, des armes, des bâtiments, des plantes et des animaux du

1. *Journal Encyclopédique*, sept. 1761, II, 59. Déjà, le peintre Jean Restout, dans son *Essai sur la Peinture* (1755), recommande au jeune peintre de lire l'Histoire de France, « que peut-être l'on n'étudie pas assez ».

2. Hagedorn, *Réflexions* (1762), trad. franç. 1775, I, 423 : « Les actions vertueuses des modernes méritent tout aussi bien que celles des Anciens de recevoir des mains des Beaux-Arts une récompense propre à exciter l'émulation de la postérité, etc. »

3. A un artiste qui lui demande : « Donnez-moi un sujet d'histoire ? », Diderot répond : « Peignez la mort de Turenne », et il décrit le tableau qu'il a dans la tête (*Salon de 1767, Œuvres compl.*, XI, p. 75).

4. Reboul, *Essai sur les mœurs du temps*, 1768, p. 109 : « Nous avons un *Selectae e profanis*, pourquoi n'aurions-nous pas un *Selectae e patriis* ? »

5. Daudet de Jossac (*Lettres de Raphaël à M. Jérôme*, sur le Salon de 1769) se demande « pourquoi nous allons chercher des sujets étrangers à traiter, tandis que notre nation en fournirait qui seraient sans doute plus intéressants. Est-ce que notre histoire ne fourmille pas d'événements aussi illustres à représenter que l'Histoire romaine ? Demandez à M. Cochin, qui vient de faire pour l'« Abrégé » de M. le Président Hénault des dessins qui vivront les années de cet immortel ouvrage... », et il exprime le vœu que « tous les sujets de réception soient des traits de notre histoire... »

6. Cf. DEL. 178, p. 13, à propos du Salon de 1777. L'opinion publique les soutient, d'ailleurs, chaleureusement ; voyez, par exemple, *Année littéraire*, 1779, VII, 37, 56 ; 1781, VII, 243 ; 1783, VI, 223 ; *Le mort vivant au Salon de 1799*, p. 11 ; DEL. 341, 346 (Salon de 1785) ; *Journal de Paris*, 5 sept. 1785 ; etc.

pays dans lequel s'est passée l'action qu'il veut représenter¹. » Le « costume », ainsi défini dans son sens le plus large, la « science des accessoires », est un des articles les plus importants, sinon fondamentaux, de la doctrine académique. C'est un point sur lequel, depuis le début, l'accord est unanime, aussi bien entre artistes qu'entre théoriciens, car le passage de l'*Idée du Peintre parfait*², où Roger de Piles, dans le culte qu'il a voué à Rubens et à Paul Véronèse, essaye de réagir contre l'opinion générale en niant que « la fidélité de l'histoire soit de l'essence de la peinture », n'a convaincu personne, pas même Antoine Coypel³.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, Cochin⁴ se trouve être le seul, ou à peu près, qui ose reprendre à son compte et soutenir, devant l'Académie elle-même, la thèse trop libérale de Roger de Piles. Encore ne jurerait-on pas qu'il n'ait cédé surtout, dans la circonstance, à l'envie de contredire son vieil ami Caylus.

D'une façon générale, on se représente, au contraire, le Peintre d'Histoire pourvu, ainsi que Poussin⁵ et Le Brun⁶, d'une érudition sûre, et quand on recherche, en 1747, les moyens les plus propres à relever le genre, il apparaît à tous qu'une des conditions essentielles du succès sera d'« orner » l'esprit des artistes de connaissances précises. L'Académie manifeste à cet égard, nous l'avons vu, une grande activité. Le savant Fréret et le dessinateur Carême travaillent, pour elle, à un « Dictionnaire du costume⁷ ». L'École spéciale des Élèves Protégés est créée ; Lépicié y ouvre son cours d'histoire et de géographie documentaires⁸. Caylus prononce à l'Académie de Peinture sa conférence sur le Costume⁹, tandis qu'il fonde à l'Académie des Belles-Lettres « un Prix

1. Dezallier d'Argenville, *Discours sur la connaissance des tableaux*, en tête de l'*Abrégé de la Vie des Peintres*, I, xxxvi.

2. R. de Piles, *Œuvres complètes*, éd. de 1766, III, 383.

3. Antoine Coypel, *L'Esthétique du peintre*, dans Jouin, *Conférences de l'Académie*, p. 230.

4. La Conférence de Cochin, *Sur le costume dans la Peinture*, prononcée en 1765, a été publiée dans le *Recueil de quelques pièces concernant les arts*, du même, p. 8. — Cf. l'opinion de son ami Diderot, dans l'*Essai sur la Peinture* (1765).

5. « La plupart des grands poètes ont été savants », constate l'abbé Leblanc, et il rappelle « l'attention scrupuleuse » avec laquelle Poussin « caractérise le lieu de la scène et les acteurs » qu'il y introduit. « Dans ses tableaux un homme instruit reconnaît au premier aspect si l'action représentée se passe en Italie, dans la Grèce ou en Égypte. On y distingue aisément un Romain d'un Grec ou d'un Gaulois... » (*Lettre sur le Salon de 1747*, p. 661.) Cf. Abbé Laugier, *Manière de bien juger...*, 1771, p. 81.

6. DEL. 1227 : *Lettre à M. Des Alliers d'Argenville*, 1747.

7. *Proc.-Verb.* VI, 54.

8. La « Société d'Amateurs » demande qu'un professeur d'architecture soit aussi attaché à l'Académie pour y faire quelques leçons (*Lettre sur la Peinture*, 1748, p. 81).

9. 1^{er} juillet 1752.

annuel d'une médaille d'or de 500 livres, destiné à couronner celui qui aura le mieux travaillé à éclaircir les monuments de la belle antiquité¹ ». Ce besoin de vérité, — qui est de tradition académique, — va peser dès lors avec une obsession d'autant plus pressante sur l'esprit des Peintres d'Histoire, qu'il se généralise davantage, qu'il gagne maintenant tous les domaines, et notamment le théâtre, où, dès 1750-55, nous voyons M^{lle} Clairon et Lekain entreprendre la réforme, que réalisera définitivement Talma en 1789².

Les gens de lettres et les critiques d'art, qui ne manquent aucune occasion d'étaler leurs connaissances, affectent d'être aussi exigeants que documentés en la matière. Faire la chasse aux anachronismes, relever méticuleusement les ignorances, les erreurs, même les plus excusables, harceler les artistes de leurs conseils, les assaillir de leurs recommandations pédantes, devient une de leurs attributions essentielles³. Si Leblanc, par exemple, félicite Jeaurat « d'avoir eu le bon sens de consulter le costume » en plaçant *Diogène* dans « un tonneau qui n'est qu'un ample vase de terre⁴ », Laugier reproche à Vien de l'avoir « ouvertement violé » en représentant *Saint Maximin et Saint Lazare* avec « la mitre en tête et la chape sur le dos », à une époque où « ni la mitre, ni la chape n'étaient encore en usage⁵ ». A propos de la *Dispute de Saint Augustin et des Donatistes*, La Font de Saint-Yenne rappelle à Carle Van Loo « la loi inviolable du Costume⁶ », et quelques années plus tard, Caylus le complimente chaleureusement d'en avoir tenu compte dans son *Sacrifice d'Iphigénie*⁷. Un publiciste demande ironiquement à Natoire si c'est pour se conformer au « costume » que les convives ont l'air de s'ennuyer au *Festin d'Antoine et de Cléopâtre* et il querelle doucement Vien qui a donné à *Saint Germain* et à *Saint Vincent* « une mitre de damas des Indes et une chape de velours vert⁸ ».

1. *Proc.-Verb.* VI, 485 (4 mai 1754).

2. Voyez Adolphe Jullien, *Histoire du costume au théâtre*, 1880. — J.-J. Olivier, *Henri Louis Lekain* (1729-1778), Paris, 1907.

3. Il arrive un moment où les artistes eux-mêmes assument ce rôle de redresseurs d'erreurs. Ainsi, le « dessinateur et graveur » Parizeau, qui, en 1770, expose, place Dauphine, quelques grandes compositions « dans le genre historique » (*Mort de Britannicus*, *Mucius Scaevola*, *Contenance de Scipion*, *Albinus et les Vestales*, etc.), où il prétend avoir « corrigé plusieurs fautes contre l'histoire et même contre le costume » commises par ses devanciers. (*Avant-Coureur*, juin 1770.)

4. *Lettre sur le Salon de 1747*, p. 68.

5. *Jugement d'un amateur sur l'Exposition de 1753*, p. 58.

6. *Sentiments sur quelques ouvrages*, 1754, p. 11.

7. Exposé au Salon de 1757.

8. DEL. 71 (1755).

Deshays encourt la réprimande de l'abbé de La Porte, pour n'avoir pas suivi à la lettre le texte d'Homère, lorsqu'il figure les armes d'Hector ¹. Et, de son côté, Mathon de La Cour lui tient rigueur d'avoir, ignorant les mœurs hébraïques, représenté le mariage de la Vierge *dans un temple*, alors que cette cérémonie était, chez les Juifs, « un contrat civil », dont « les prêtres ne se mêlaient point », et placé dans les mains de ses personnages des « flambeaux de cire » et des livres reliés ². Selon le rédacteur du *Journal Encyclopédique*, le Saint Grégoire de Vien a l'air trop « jeune et frais », il devrait porter la barbe, et le brave Hallé a eu le tort de supposer que les Scythes du temps de Scilurus n'avaient « qu'un toupet de cheveux sur la tête ³ ». L'*Avant-Coureur* ne pardonne pas à Greuze d'avoir agrafé le manteau de Caracalla sur son épaule gauche ⁴. Laugier exige, en principe, une exactitude rigoureuse, il n'admet aucun « à peu près », en histoire ⁵. Hagedorn, qui ne manque pas de rééditer contre Rembrandt et Paul Véronèse, le reproche classique d'avoir pris trop de licences avec le costume, voudrait que l'artiste observât de près jusqu'à la couleur des vêtements. Tel doit être couvert de pourpre, sur qui le bleu, par exemple, ferait contresens ⁶. Amédée Van Loo et Lagrenée le Jeune se font gourmander parce qu'ils ignorent obstinément le moyen de distinguer le type hébreu du type grec. Les Indiennes de Lagrenée l'ainé « ne ressemblent point », paraît-il, « aux habitants des rives du Gange ⁷ ». Ménageot n'a pas su donner le type égyptien à *Cléopâtre* et il a été bien mal inspiré en présentant comme le sarcophage d'Antoine la copie de celui d'Agrippa, qu'on voit à Saint-Jean de Latran. Quant à Peyron, il est inexcusable d'avoir posé sur la tête d'Admète une couronne à rayons, au lieu d'une simple bandelette ⁸. En général, Vien, Brenet, Vincent passent pour des peintres savants; on leur sait gré d'être attachés à la vérité ⁹. On s'étonne pourtant que le premier ait oublié la barbe d'Hector ¹⁰ et construit la porte de Troie en style « dorique », alors que les Doriens n'étaient qu'un peuple barbare ¹¹.

1. *L'Observateur littéraire*, 1759, III, 317.

2. DEL. 101 (1763).

3. *Journal Encycl.*, déc. 1767, I, 93.

4. Nos des 11 et 18 sept. 1769.

5. *Manière de bien juger*, 1771, p. 81.

6. *Réflexions...*, 1762 (trad. franç., 1775, I, p. 216).

7. DEL. 325.

8. DEL. 326, *Observations critiques sur les tableaux du Salon de 1785*.

9. *Journal Encycl.*, nov. 1781, I, 500. — DEL. 209, 287, 303, 327. — *Cor. Dir.* XIV, 329.

10. Dupont de Nemours, *Lettres sur le Salon de 1777* (AAF. 1908, p. 67).

11. DEL. 326 (1785).

A mesure qu'on prend goût à la « couleur locale », les exigences s'étendent. La vérité historique et ethnique ne suffit plus. Il y faut ajouter le cadre géographique, afin que l'illusion soit la plus complète possible¹. La scène se passe-t-elle en Asie, il sera nécessaire d'évoquer un paysage « asiatique », au moyen d'arbres et de plantes, tels que le bananier, le palmier, le cocotier, la canne à sucre, le latanier, et l'on renvoie l'artiste se documenter au Jardin du Roi². Lagrenée le Jeune, dans son *Télémaque*, aurait dû, paraît-il, « caractériser un peu plus le site de l'Égypte³ ». Par contre, on note avec plaisir que Lépicié a eu soin de placer à Ripa Grande le *Départ de Régulus*⁴, et Diderot, remarquant, au Salon de 1781, le *Siège de Beauvais*, de Le Barbier, retient que « le site du tableau est pris sur les lieux mêmes ». La faune aussi est un élément de vérité, auquel l'artiste ne saurait être indifférent, et il se trouve des amateurs pour regretter que Simon Julien, par exemple, n'ait pas associé au *Triomphe d'Aurélien* un cortège d'éléphants, de panthères et de léopards apprivoisés⁵.

Cependant, si, en principe, l'observation du costume s'impose au Peintre d'Histoire, cette règle n'apparaît pas comme absolue et elle souffre, en particulier, certaines dérogations, lorsqu'il s'agit du moyen âge ou des temps modernes. Sur ce point, les préventions du public, des écrivains et des artistes eux-mêmes sont telles qu'on renonce volontiers à la stricte exactitude pour s'en tenir à la simple vraisemblance. On part de cette idée que « la plupart de nos habits courts ne drapant point, ne peuvent pas prêter au pittoresque et à la liaison nécessaire dans un tableau⁶ ». Fréron écrit en 1753 : « De tous temps, les modes les plus bizarres ont été du goût des Français. » Les poulaines, notamment, l'exaspèrent⁷. Le Comte de Caylus lui-même, si scrupuleux qu'il soit, avoue que « le ridicule, la forme ingrate de nos habillements ou plutôt le peu d'avantage qu'ils fournissent aux artistes », autorisent ceux-ci à s'écarter du « costume absolu » (c'est-à-dire du costume absolument exact), à consulter « le goût », et, de même que les Grecs et les Romains, à prendre certaines « licences » avec les modes nationales « dans leurs

1. L'abbé Laugier recommande vivement au Peintre d'Histoire de se documenter dans l'*Histoire des Voyages* de l'abbé Prévost. (*Manière de bien juger...*, 1771, p. 86.)

2. *Galimatias Anticritique*, 1781, p. 10.

3. *Journ. Encycl.*, nov. 1783, I, 541.

4. *Journal de Paris*, 12 sept. 1779.

5. DEL. 296 (1783).

6. DEL. 71, p. 33 (1755).

7. *Lettre sur quelques écrits de ce temps*, 1753 (VIII, 338).

ouvrages nobles et recherchés ». En un mot, il sied parfois, pour éviter la trivialité, d'idéaliser le costume moderne. Caylus ne peut pas supposer qu'« après la révolution de plusieurs siècles » un peintre représente, par exemple, le Prince d'Orange avec un bonnet, une culotte large, un habit court, bref, dans un accoutrement « hollandais ou flamand », pareil à ceux des paysans de Téniers ! Sans doute, le costume serait historiquement vrai, « mais pourrait-on reconnaître un prince sous cette représentation ? » Aux yeux de Diderot, aussi, le costume moderne est « ridicule et gothique² », et l'artiste serait malavisé de s'y « asservir. »

De tous les critiques de salons, Dupont de Nemours est peut-être le seul qui prescrive franchement aux peintres de reproduire avec une exactitude méticuleuse les modes et habillements du moyen âge ; il va même jusqu'à leur conseiller de recourir, le cas échéant, aux propres lumières de l'Académie des Inscriptions³. Les autres donnent plutôt des conseils opposés. Celui-ci querelle Durameau, qui a « poussé le scrupule jusqu'à mettre les florins de Bayard dans une bourse à jetons⁴ » ; celui-là est mécontent de Brenet, parce que, se conformant à la vérité historique, il a cru devoir peindre la casaque du chevalier de la couleur de ses armes. C'est tout juste si l'on admet les bas bleus dont Beaufort a pourvu les pages du duc de Guise⁵. Les meilleures toiles sont parfois l'objet des réflexions les plus insolentes, le costume « gothique » ou moderne⁶, si pittoresque qu'il soit sur la scène de l'Opéra⁷, étant encore réputé « maussade » en peinture.

Le résultat, c'est que les artistes, pris entre la nécessité de se conformer à l'histoire et l'appréhension de heurter le goût de leurs contemporains, s'en tiennent timidement à des compromis et innovent le moins possible, quand ils ne se réfugient pas dans l'idéal⁸. Sans souci

1. *Recueil d'antiquités* (1764), VI, 217-225.

2. *Essai sur la Peinture* (1765). Cf. en 1776, l'opinion d'André Lens, *Le costume...* p. 399.

3. *Lettres sur les Salons de 1773, 1777 et 1779* (AAF. 1908, p. 14, 86).

4. *Journal de Paris*, 3 oct. 1777.

5. DEL. 303 (1783).

6. Voy. par exemple, dans la *Patte de velours* (1781), l'amusant dialogue qui s'engage à ce sujet entre « le Particulier », « l'Éditeur » et « l'Inconnu », devant la *Mort de Léonard de Vinci*, de Ménageot.

7. Rappelons notamment le succès de l'*Adèle de Ponthieu*, de Saint-Marc (1772), mettant en scène les costumes du XIII^e siècle.

8. En sculpture, les hésitations ne sont pas moins grandes. Toutefois, notons que Falconet refuse avec énergie de revêtir Pierre le Grand d'une cuirasse romaine. (*Lettre à Diderot*, 1770, dans les *Œuvres de Falconet*, éd. de Lausanne, 1781, II, 181.) Voyez encore, à propos des

des anachronismes, Suvée représentera encore Herminie en Minerve¹ et Lagrenée le jeune habillera « à la romaine » le chevalier Renaud et Armide². Jusqu'à la fin du siècle, ce sera sans conviction, à tâtons et comme dans une perpétuelle crainte de mal faire, que les Peintres d'Histoire, — à qui l'on ne saurait, en somme, tenir rigueur de s'inquiéter du succès, — s'acheminent vers la représentation « absolue » du costume moderne³.

Au point de vue documentaire⁴, les ressources dont disposent les artistes sont assez inégales selon les temps, les pays et les peuples qu'il s'agit de figurer.

Pour les sujets d'Histoire ancienne, ils n'ont que l'embarras du choix. Nous avons énuméré précédemment⁵ les nombreux Recueils d'antiquités, quelques-uns richement illustrés, qui voient le jour dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ce sont des mines abondantes à exploiter. A ces ouvrages généraux, s'ajoutent des traités spéciaux sur le Costume et les sciences qui s'y rattachent. Les plus consultés sont ceux de Bonnier et Le Macrier, *Cérémonies, mœurs et coutumes religieuses de tous les peuples du monde, avec figures de Bernard Picard* (1733-1743)⁶, Dandrè-Bardon, *Costumes des anciens peuples*⁷ (1772), André Lens, *Le costume* ou *Essai sur les habillements et les usages de plusieurs peuples de*

statues de Fénelon, Descartes, Michel de l'Hospital et Sully représentés dans le costume moderne, *l'Année littéraire*, 1777, VII, 264. — Clodion, au contraire, drape Montesquieu à l'antique, et *l'Année littéraire* le lui reproche (1779, VII, 214). Sur le Voltaire « à la romaine » de Houdon et les discussions qu'il soulève, voyez le *Journal de Paris*, 19 sept. 1781.

1. *Année lit.*, 1779, VII, 193. — Cf. Dupont de Nemours, *loc. cit.*, p. 86.

2. DEL. 326 (1785).

3. Par exemple, en 1783, Lagrenée l'ainé se refuse pour l'*Histoire de Henri IV* et propose de la confier à Vincent, alléguant qu'il saura mieux que lui-même reproduire le costume moderne (*Lettre de Pierre à d'Angiviller*, 29 mars 1783, et *Cor. dir.* XIV, 329).

4. En 1777, Peters et de Marcenay de Ghuy avaient eu l'idée très originale pour l'époque d'ouvrir au Colisée « un Salon du Costume ancien et moderne », destiné à « fournir des secours » aux artistes. Malheureusement, le comte d'Angiviller ayant interdit les expositions particulières, cet intéressant projet ne vit pas le jour.

5. Voyez ci-dessus, pages 145-146.

6. Cet ouvrage est particulièrement recommandé par Jean Restout, *Essai sur la Peinture*, 1755, éd. F. de La Londe, p. 40. Pour la peinture religieuse, on peut citer encore les essais de l'abbé Méry, *La Théologie des Peintres... où l'on explique les principes et les véritables règles pour représenter les mystères..., les saints..., etc.* (1765, in-12), et de Molé, *Observations historiques et critiques sur les erreurs des peintres... dans la représentation des sujets tirés de l'Écriture Sainte, ou les peintures sacrées considérées relativement aux dogmes, aux faits et au costume...* (1771, 2 vol. in-8°).

7. Le titre complet est *Costumes des anciens peuples, collection de 360 planches gravées par Cochin et accompagnées de traits historiques et de réflexions critiques*, Paris, 1772, 3 vol. gr. in-4°. Une nouvelle édition, revue par Cochin et en 4 volumes, a paru en 1774. — Les dessins originaux de Dandrè-Bardon sont conservés au cabinet des Estampes [Gb 28, 28a f°].

l'antiquité, prouvé par les monuments (Liège, 1776)¹. Sur le costume médiéval et moderne, les ouvrages documentaires sont infiniment plus rares, et insuffisants. Longtemps, les artistes se contentent des *Monuments de la Monarchie française* du P. Montfaucon². Mal secondés par les érudits et les historiens³, ils avancent à tâtons. Les plus soucieux d'exactitude vont bien à la Bibliothèque du Roi consulter les volumes ornés de miniatures ou les dessins des Recueils de Gaignières et Clairambault⁴, mais, faute de direction, ils s'égarent dans l'obscurité du moyen âge, confondent les siècles, embrouillent les règnes, ne distinguent pas les modes. Aussi, la plupart des Peintres d'Histoire négligent-ils les sources originales et trouvent-ils beaucoup plus commode de laisser à d'autres le soin de les documenter, vaille que vaille. Ces auxiliaires de confiance, ce sont les dessinateurs de vignettes : Cochin⁵, Moreau le jeune⁶, Gautier-Dagoty le fils⁷, Monnet, Lejeune⁸, Lallemand, Myris⁹, N.-B. Lépicier¹⁰, etc., sont, en fin de compte, les représentants les

1. Ajoutons les *Observations générales sur le costume selon Homère*, en tête des *Tableaux tirés d'Homère et de Virgile*, par Caylus (1757).

Pour l'Orient, les artistes utilisent le *Recueil de cent estampes des différentes nations du Levant... gravées* (sur les ordres de M. de Ferriol) *par les soins de Le Hay*, Paris, 1714, in-f°.

2. Parus de 1720 à 1723, en 5 tomes petit in-f°. — Carle Van Loo en possédait un exemplaire. (Cf. Basan, *Vente C. Van Loo*, 1765.)

3. Le livre de l'abbé Legendre, paru en 1753 et intitulé *Mœurs et coutumes des Français*, est un des rares ouvrages sur la matière, qu'on trouve à citer, dans la période qui nous occupe. Encore n'était-il pas spécialement destiné aux artistes.

4. Le fonds Clairambault, acquis en 1755, contenait une collection des modes françaises de 1223 à 1660.

Les artistes peuvent aussi consulter les Dessins du Cabinet du Roi, que Cochin s'appliquait à enrichir de pièces nouvelles sur le costume français. Rappelons toutefois qu'un des lots les plus intéressants à cet égard, les huit dessins du *Tournoi de Sandricourt* (1493), actuellement au Louvre, ne sont entrés dans la collection royale qu'en 1785. (Voy. J.-J. Guiffrey, *Notes et documents inédits sur les Expositions du XVIII^e siècle*, 1873, et Goncourt, *L'art du XVIII^e siècle*, II, 369.)

5. Gravures pour l'*Abrégé chronologique* du Président Hénault, éditions de 1749 et 1768, et pour les Tragédies de de Belloy (ces derniers dessins, exposés au Salon de 1775).

6. Illustrations pour l'*Histoire de la Maison de Bourbon*, publiée par Désormeaux, de 1772 à 1788, en 5 vol. in-4°. Les premiers dessins de Moreau le jeune pour cet ouvrage sont datés de 1769. — Vignettes pour la *Henriade*, 1782; pour la *Partie de chasse de Henri IV* (de Collé), vers 1785; etc.

7. *Recueil chronologique des portraits de tous les rois et des chefs des premières familles, avec des notes historiques sur leur vie et le costume de leur temps, depuis Pharamond jusqu'à Louis XV régnant. Dédié à la Patrie*, 1770, petit in-f°. La première livraison seule parut. Elle contient de curieux portraits à l'eau-forte de Pharamond, Clodion, Mérovée, Childéric, Clovis et Childebart.

8. Vignettes pour l'*Histoire d'Angleterre représentée par figures*, de F.-A. David (1784, 2 vol. in-4°).

9. *Voyage pittoresque de la France*, publié par De Laborde, etc., 1781-96, 12 vol. g^d in-f°.

10. Lépicier dessine une partie des vignettes pour les *Figures de l'Histoire de France*, publiées

plus autorisés de la science du costume médiéval et moderne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Élevés dans le goût et la recherche du réalisme, ces dessinateurs créent, avec l'assurance et l'audace que leur donne la tradition, les essais de « couleur locale » les plus approchants qui soient encore de la vérité historique.

sous la direction de Le Bas, à partir de 1778. Mais il faut convenir qu'il se soucie souvent très peu, dans ces dessins, de l'exactitude historique.

CHAPITRE II

LES ARTISTES

SECTION I. — Les Représentants de la Peinture d'Histoire en 1747.

1) *Les derniers survivants de la grande École de la fin du XVII^e siècle.*

L'ÉPOQUE de Louis XIV et la Régence lèguent, en 1747, à Lenormant de Tournehem une dizaine de Peintres d'Histoire, survivants des grands ateliers de Charles de La Fosse, Jean Jouvenet, Antoine Coypel, François de Troy, et qui forment la transition entre l'École de Le Brun et celle de Lemoyne. Il est intéressant de rappeler leurs noms ici, puisqu'ils représentent, dans l'évolution du genre historique, une époque de goût plus grave et de style plus élevé que l'« École de Lemoyne », et que le seul souvenir du temps de leur jeunesse les prédispose à accueillir avec sympathie le mouvement de réaction qui se dessine, en 1747, contre la « petite manière ». Loin donc d'être des « poids morts », loin de constituer des obstacles au développement des nouvelles tendances esthétiques, ces artistes, qui symbolisent la génération disparue, groupés autour du Premier Peintre **Charles Coypel**¹ (1694-1752), seront, pour lui et pour le « Restaurateur des Arts », des auxiliaires bénévoles de la première heure.

Les deux plus anciens sont les élèves de R.-A. Houasse : le vieux **Cazes** (1654?-1754), naguère encore directeur de l'Académie, et **Henri de Favannes** (1668-1752). Ils sont d'une verte vieillesse et ne

1. Charles Coypel lui-même est abondamment pourvu de commandes, entre 1747 et 1752, puisqu'il achève l'Histoire de *Don Quichotte*, exécute les *Scènes d'Opéra*, de *Tragédie*, de *Comédie* et la *Tenture de Dresde*, et travaille pour l'oratoire de la Dauphine à Versailles, pour la chapelle de Trianon et pour Compiègne (Engerand, *loc. cit.*, p. 112-136).

PLANCHE XVIII

RESTOUT (J.-B.)

Jupiter et Mercure chez Philémon et Baucis (1769).

Mois de réception de l'auteur; Musée de Tours.

Photo Bulloz.



veulent pas lâcher leurs pinceaux. Cazes, même, porte si allègrement ses quatre-vingt-treize ans, qu'il tient à prendre part au Concours de 1747, où il figure avec un *Enlèvement d'Europe*.

A côté d'eux, **Louis Galloche** (1670-1761), ancien élève de Louis de Boullogne et professeur de François Lemoyne : c'est un réaliste, un disciple de Roger de Piles¹, mais, considéré comme « un chef d'École² », il tient à montrer qu'il est de cœur avec ceux qui prêchent le retour au grand goût et il présente au Concours de 1747, un *Coriolan*³, sujet noble et « sublime », s'il en fût. Puis, **Louis de Silvestre** (1675-1760), un des derniers élèves de Le Brun. Ses collègues l'accueillent avec de grandes marques de déférence, à son retour de Pologne, et il arrive juste à point pour être élu Directeur de l'Académie en remplacement de Charles Coypel (1752). Son dernier tableau fut une solennelle allégorie historique à la Paix, *Auguste sur les marches du Temple de Janus vient d'en fermer les portes*⁴.

Voici encore les héritiers de deux noms, qui se sont illustrés dans la génération précédente : **Jean-François de Troy**⁵ (1679-1752), pour lors Directeur de l'Académie de France à Rome, où il termine dans le style théâtral qui est sa spécialité, les Histoires d'*Esther* et de *Jason*, et **Charles Parrocel**⁶ (1688-1752), fils de Joseph, le peintre de batailles le plus qualifié du règne de Louis XV.

Nous rencontrons, enfin, les deux derniers élèves de Jouvenet, **Jean Restout**⁷ (1692-1768), son neveu, et **Collin de Vermont** (1693-1761).

Restout, que son éducation janséniste a rendu « irréprochable dans sa conduite et dans ses mœurs », avait hérité de son oncle, avec un

1. Il a écrit, vers 1750, un *Cours de Peinture*, où il se révèle comme tel. Le manuscrit en est conservé à l'École des Beaux-Arts sous la cote 183 bis, I. — Cf. Fontaine, *Doctrines d'Art*, p. 239, et Gougenot, *Vie de Louis Galloche*, dans les *Mémoires inédits sur la vie et les œuvres des membres de l'Acad. de Peinture*, II, 289-307.

2. En 1754, Bernard Lépicié, intervenant en sa faveur auprès de Marigny, écrit : « C'est un chef d'École, à qui nous devons le célèbre Lemoyne et, par une espèce de filiation, tous ceux qui tiennent à présent le haut bout. » (*Lettre de Lépicié à Vandières*, 20 juillet 1754.)

3. Au musée d'Orléans.

4. Salon de 1757.

5. Par déférence pour sa personnalité, on prolonge d'une quinzaine de jours le Salon de 1750, afin de permettre au public de voir les quatre tableaux qu'il envoie de Rome et qui n'étaient arrivés que la veille de la clôture : *Suzanne et les vieillards*, *Loth et ses filles*, la *Reine de Saba et Salomon*, *Abigaïl aux pieds de David* (DEL. 42).

6. Il y a lieu de citer aussi son élève et continuateur Pierre LENFANT (1704-1787), agréé en 1741, reçu en 1745.

7. Reçu en 1720. — Sur la famille de Jean Restout, voy. Ph. de Chennevières, *Peintres Prov.*, III, 257.

goût très prononcé pour le réalisme, une certaine ampleur de manière, qui mérite de retenir l'attention. « Sa composition était noble et mâle, disposée pour de grands effets; il entendait merveilleusement bien ces balancements et ces oppositions raisonnées que les grands peintres font des masses, des formes, des ombres et des lumières. On lui a reproché un coloris un peu jaune; peut-être ce défaut vient-il de son maître '... » La Tour, qui avait remarqué son rare talent de portraitiste, disait de lui : « Il a la clef de la peinture. » Son tableau d'*Alexandre et son médecin Philippe*² fut, en effet, une des meilleures toiles du Concours de 1747. Pendant les vingt dernières années de sa vie, réputé pour son habileté dans les « grandes machines³ », Jean Restout travaille surtout pour les églises et les Gobelins⁴.

Quant à son condisciple, Collin de Vermont⁵, médiocrement apprécié de son vivant, il est à peu près oublié aujourd'hui. L'abbé de Fontenai décerne, en passant, ce bref hommage au professeur et à l'artiste : « Il posait supérieurement le modèle et dessinait correctement⁶ ». Sa facilité, surtout, était surprenante. Il a peint une *Vie de Cyrus*⁷, qui ne comprenait pas moins de trente-trois tableaux. Il a pris part au Concours de 1747 avec un *Pyrrhus enfant reconnu par Glaucias*⁸, mais ce morceau lui fait peu d'honneur. La meilleure œuvre que nous connaissions de lui est une *Présentation de la Vierge au Temple*, à l'église Saint-Louis de Versailles.

A la tradition académique de la fin du XVII^e siècle peut encore se rattacher, quoique appartenant à la génération de Natoire, un artiste de tempérament plus ou moins réfractaire au « goût moderne », un retardataire, si l'on veut, **Dumont le Romain**⁹ (1701-1781). Tout jeune, disait-on, il s'était rendu à pied jusqu'à Rome pour y étu-

1. Passage du *Journal des Savants*, avril 1768, reproduit dans l'*Abecedario* de Mariette. — Cf. par contre, les appréciations très désobligeantes de Raynal et de Grimm (*Cor. lit.*, I, 463; II, 279).

2. Au Musée d'Amiens.

3. « C'est un tonnerre, dont le désordre étonne et qui remplit l'âme de grandes idées », écrit de Jean Restout un publiciste, en 1755 (DEL. 76).

4. Voyez, entre autres, l'*Adoration des Bergers*, datée de 1761, à l'église Saint-Louis de Versailles, et *Orphée et Eurydice*, quatrième pièce de sa *Tenture des Arts*, exécutée pour les Gobelins, en 1763, et actuellement au Musée de Rennes.

5. Reçu en 1725, professeur en 1740.

6. Fontenai, *Dictionnaire des Artistes*, 1776.

7. 17 tableaux de cette suite figuraient au Salon de 1751, les 16 autres avaient paru à celui de 1737.

8. Actuellement au Musée de Besançon.

9. Dumont le Romain avait été reçu à l'Académie en 1728.

dier la grande école et cette prouesse lui avait valu son emphatique surnom. En 1747, nous le rencontrons au Concours des onze officiers et par le choix du sujet comme par la tension du style son *Mucius Scaevola*¹ donnait à entendre qu'il préférerait la manière de Le Brun à celle de Boucher. Ce fut, sans doute, la principale raison qui le fit désigner au choix de Tournehem pour remplir la place de Gouverneur des Élèves Protégés² (1748). Au surplus, son talent n'est pas contesté par les contemporains. Il « compose bien », il dessine correctement, il a de la « hardiesse », de la « force ». « Il est propre aux grands sujets, surtout aux sérieux... », déclare Raynal³. Et si Mariette lui reproche particulièrement sa paresse et son « caractère sauvage », Diderot voit en lui « un maître⁴ ». Ses tableaux sont si rares aujourd'hui qu'il est bien difficile pour nous de juger son œuvre. Il produit peu de chose après 1750 et expose pour la dernière fois, en 1761. Mais il continue à jouir d'une grande autorité à l'Académie, qui l'élit Directeur en 1763.

2) *L'École de François Lemoyne.*

L'« École de Lemoyne » ne constitue pas un bloc homogène d'artistes immuables dans leur style et leurs conceptions. En prenant l'année 1747 comme base, et en comparant entre elles les œuvres antérieures et postérieures à cette date, il apparaît que Boucher doit être isolé du groupe formé par Natoire, Carle Van Loo, J.-B.-M. Pierre et Noël Hallé⁵. Certes, à cette époque précise, les uns et les autres, et surtout Natoire et Boucher, représentent, avec leurs petites mythologies décoratives, le genre frivole par excellence, ce « petit goût de mode⁶ » gracieux, galant et « fade », par où s'accuse aux yeux des théoriciens et des réformateurs de 1747, la dégénérescence de la Peinture d'Histoire. Ne connaissant de maître que le succès, ne se préoccupant que de plaire, ils ont, paraît-il, porté le genre le plus élevé au dernier degré d'avi-

1. Au Musée de Besançon.

2. Il abandonne d'ailleurs ses fonctions au bout de quelques mois, pour raisons de santé.

3. *Cor. lit.* (1750), éd. Tourneux, I, 463.

4. *Salon de 1761*, à propos de la *Publication de la Paix en 1748*.

5. Nous ne parlons pas du médiocre Etienne Jeaurat (1699-1798), que nous pourrions rattacher à l'« École de Lemoyne ». S'étant acoquiné avec Vadé sur le Pont Saint-Michel, il renonce à peu près complètement à la Peinture d'Histoire après 1747, pour s'adonner à la « bambochade ».

6. La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747), p. 76.

lissement où il pouvait descendre... Mais, après 1747, il se produit, pour ainsi dire, une scission dans « l'École de Lemoyne ». Boucher restera seul à faire de la « petite manière » l'objet exclusif de sa peinture. Tandis qu'il s'obstine à être de son pays et de son temps et à suivre sa fantaisie, les autres, Natoire, Carle Van Loo, J.-B.-M. Pierre et Noël Hallé, essayent de se ressaisir, de réagir contre les habitudes déplorables contractées dans leur jeunesse et de collaborer, avec plus ou moins de bonheur, selon la mesure de leurs forces, à la restitution du grand style historique. Ce sont des « ralliés », qui marquent, en somme, assez bien la transition entre Vien et Boucher.

1. — Boucher¹ (1703-1770).

En 1747, au moment où l'on s'occupe de réformer et de « relever » le goût français, le « Peintre des Grâces », en pleine force de l'âge, est à l'épogée du talent et de la réputation. Il règne en souverain, pour ainsi dire, incontesté, dans les salons à la mode, M^{me} de Pompadour l'adore et Louis XV daigne lui sourire, il est occupé à Versailles et à Fontainebleau, à Paris et à Choisy, il triomphe à l'Opéra et aux Gobelins, il ne peut suffire aux commandes.

Pendant les vingt-trois années qui lui restent à vivre, il assistera, résigné, sans regret comme sans rancune, en épicurien content de son existence et de son œuvre, à la formation de cette école « néo-classique », qui grandit précisément contre lui.

Jusque vers 1755, son talent brille encore de tout son éclat. Après, il commence à pâlir, il donne des signes de lassitude, il se répète. Vers 1760, s'il trouve toujours des amateurs pour l'admirer, il n'a plus guère d'élèves pour le soutenir. De plus en plus malmené par la critique, accablé par l'indifférence hostile ou dédaigneuse des jeunes², il comprend lui-même que son rôle est fini et que, si quelqu'un doit lui succéder, c'est Vien. Aussi, est-ce à Vien qu'en 1764, il recommande son jeune cousin Louis David. Et lorsqu'en 1765, l'Académie et le Roi le nomment Directeur et Premier Peintre, c'est, pour ainsi dire, à titre « honoraire », ce sont deux bâtons de vieillesse qu'on lui offre, c'est comme un hommage posthume rendu à un génie qui s'éteint.

1. Agréé en 1731 ; reçu en 1734 ; professeur adjoint en 1735 ; professeur en 1737.

2. Le jeune Henry Costa, qui rendait visite à Boucher en 1767, s'étonne de rencontrer dans le Peintre des Grâces « un vieux bonhomme plus crevé, plus usé qu'on ne saurait dire ». (M^{is} Costa de Beauregard, *Un homme d'autrefois*, 9^e éd., 1906, p. 41.)

2. — Natoire (1700-1777).

En 1747, Natoire ¹ affiche beaucoup moins d'assurance que Boucher. Il ne prend point plaisir à braver la critique. Il ne demande pas mieux que de s'amender. Il laisse même entendre qu'il est le premier à déplorer la « décadence de la grande peinture » et l'invasion du « petit goût de mode », et il essaye de dégager sa propre responsabilité en rejetant les plus gros torts sur les architectes « modernes », qui, par l'abus des glaces et des vernis, ont « réduit la Peinture d'Histoire à se hucher sur des portes ² ». Accordons à sa modestie que, s'il ne fut pas l'auteur principal, il a été, du moins, pour ceux-ci et, entre autres, pour Boffrand, le plus aimable et le plus intelligent des complices. Ce qui permet de croire, cependant, qu'il est sincère, c'est qu'à partir de 1747, il semble réellement s'appliquer à « anoblir » son style : même, il se fait complimenter par l'abbé Leblanc pour avoir « parfaitement imité Le Poussin », dans son morceau de Concours, le *Triomphe de Bacchus au retour des Indes* ³. Jusqu'en 1751, il est absorbé par la décoration de la Chapelle des Enfants-Trouvés, où il veut produire un effet grandiose. En 1751, il est nommé Directeur de l'Académie de France à Rome. Dès lors, il travaillera sous l'empire de préoccupations nouvelles, dans une atmosphère toute différente de celle de Paris, et les œuvres qu'il produira désormais s'en ressentiront. Il revient aux sujets graves et solennels, qu'il avait négligés, et s'y confine. De 1755 à 1756, il exécute l'*Entrevue de Cléopâtre et de Marc-Antoine* et le *Repas de Cléopâtre*, grandes machines de 15 pieds de large, destinées aux Gobelins; il couvre, à la demande de l'abbé de Canillac, le plafond de Saint-Louis des Français d'une fresque représentant la *Mort de Saint Louis dans sa dernière croisade contre les Turcs et son passage dans le ciel* ⁴; il peint, enfin, une *Prédication de Saint Ferreol* ⁵ (?), aujourd'hui à la cathédrale de Besançon. En 1757, sa carrière de Peintre d'Histoire est terminée.

1. Reçu en 1734; professeur adjoint en 1735; professeur en 1737.

2. *Lettre de Natoire à son ami Duchesne*, 7 avril 1747 (NAAF. 1889, 144).

3. *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture... de 1747*, p. 60.

4. *Cor. Dir.* (1756), XI, 116 et 150.

5. Ce tableau est signé *Natoire f. Roma 175(4?)*.

3. — Carle Van Loo (1703-1765).

Au milieu du XVIII^e siècle, le Peintre d'Histoire qui passe pour le véritable chef de l'École française, celui qui en exprime, croit-on, le plus complètement l'esprit et les tendances, ce n'est ni Natoire, ni Boucher, c'est Carle Van Loo¹. Sur ce point, tous les critiques sont d'accord. Raynal² constate le fait et Grimm³ renchérit sur Raynal, en ajoutant « qu'on peut regarder M. Carle Van Loo comme le premier peintre de l'Europe... ». La Font de Saint-Yenne, qui n'admire jamais sans réserves, ne contredit pas à ce jugement. Pour Lacombe⁴, Van Loo est « le Rubens de notre Académie », et Estève affirme que sa « couleur écrase tout », qu'il est « le Dieu de la couleur ». Au Salon de 1755, « le célèbre M. Carle Van Loo » est définitivement consacré par l'opinion le premier peintre de l'époque⁵. Sa « gloire » et son « génie » sont proclamés. « C'est le seul homme que nous ayons », écrit Laugier, « qui sache traiter sublimement les sujets sublimes⁶... » A ce concert d'éloges extravagants, il ne manquait que la note héroïque. Baillet de Saint-Julien se charge de l'apporter, en sa forme habituelle : « Un athlète fier et majestueux s'avance... Ce n'est ni Le Corrège, ni Le Titien, ni Rubens : c'est Carle Van Loo⁷ ! » L'« athlète » était d'ailleurs comblé d'honneurs par Marigny, par la marquise de Pompadour, par Louis XV. Il possédait l'estime de M^{me} Geoffrin et la confiance du Roi de Prusse. A l'occasion du Salon de 1757, on faillit se battre pour lui. Caylus, qui le poussait toujours à la grande manière, avait écrit une brochure enthousiaste de 30 pages⁸, afin d'expliquer au public les beautés du *Sacrifice d'Iphigénie*⁹, et le tableau obtint, en effet, un tel

1. Agréé en 1732; reçu en 1735; Professeur-adjoint en 1736; professeur en 1737. Il a eu deux biographes, Dandr -Bardon, qui a écrit une *Vie de Carle Van Loo, suivie d'une liste de ses ouvrages*, en 1765, et Fontaine, *Éloge historique de Carle Van Loo*, dans le *Nécrologe* de 1766. (Réimprimé dans *RUA*. XII, 86-100.)

2. Raynal, *Nouvelles littéraires*, éd. Tourneux, I, 461 (1750).

3. Grimm, *Cor. lit.*, éd. Tourneux, II, 280 (1753) et III, 92 (15 sept. 1755).

4. DEL. 55.

5. DEL. 71 à 80.

6. *Manière de bien juger*..., p. 226 et suiv.

7. *Caractères des Peintres français actuellement vivants* (1753), p. 15.

8. *Description d'un tableau représentant le Sacrifice d'Iphigénie, peint par M. Carle Van Loo*, Paris, 1757, in-12. (Cette brochure parut au mois d'août.)

9. Ce tableau, qui mesure 20 pieds de large sur 14 de hauteur, avait été commandé par Frédéric II. Actuellement conservé au Nouveau-Palais de Berlin, il est difficilement accessible (cf. P. Seidel, *Les collections d'œuvres d'art du XVIII^e siècle appartenant à l'Empereur d'Allemagne*, trad. P. Vitry et Marquet de Vasselot, Berlin, 1900, in-f°, p. 107). *Les Arts*, n° de

succès, il fut exalté si haut qu'il en « échauffa la bile » de quelque envieux¹. La réputation de Carle Van Loo, en qui l'on reconnaissait un émule de Timanthe, ne fit qu'augmenter, lorsque parut, quelques mois plus tard, le célèbre portrait de *M^{lle} Clairon en Médée*². La toile fut d'abord exposée à Versailles, puis dans l'atelier même de l'artiste, au Louvre, en attendant l'ouverture du Salon. Ce fut un triomphe. On faisait queue à la porte pour s'offrir la joie de contempler le chef-d'œuvre, et « ceux qui ne l'avaient point vu », dit le *Journal Encyclopédique*, « se trouvaient humiliés³ ». Sans doute Diderot fut-il de ces derniers, car, quelques mois plus tard, au Salon, il parut éprouver une joie féroce à témoigner sa déception⁴. Mais Carle était parvenu à un âge et à un degré de célébrité qui lui permettaient de se passer de l'appui de Diderot. Au Salon de 1761, où il exposait, en même temps que Vien, un essai « à la grecque », — *l'Offrande à l'Amour*, — comme à celui de 1763, où figurait sa fameuse allégorie pompéienne, — *des Amours faisant l'exercice militaire sous le commandement de Cupidon*, — il continue à recueillir les éloges hyperboliques des amateurs. Le *Mercure* le compare d'emblée à Apelle. Vénéré de tous ses collègues, glorifié dans l'Europe entière, gouverneur de l'École royale des Élèves Protégés presque depuis sa fondation, il venait de recevoir, comme par surcroît, le titre de Premier Peintre⁵, en 1762, lorsqu'il succomba à une attaque d'apoplexie, le 15 juillet 1765. Sa mort répandit une profonde tristesse sur l'Académie, et le bon Chardin, traduisant les regrets de tous, eut l'idée touchante et originale de disposer, au Salon, autour de son portrait, une dizaine d'ouvrages du « maître » disparu : « Trophée pittoresque », digne hommage rendu à la mémoire du « chef de l'École française⁶ » !

mai 1910, ont publié, en l'attribuant à Carle Van Loo, une esquisse préparatoire de 0^m,71 sur 0^m,58, sur laquelle on reconnaît, en effet, assez facilement le grand prêtre Calchas. Une autre esquisse peinte, de dimensions sensiblement supérieures [34 pouces (0^m,92) de large, sur 27 pouces (0^m,73) de haut], figurait à la Vente du peintre Le Prince, le 28 nov. 1781.

1. *Journal Encyclopédique*, sept.-oct. 1757. L'auteur de l'article y résume la brochure de Caylus. En réponse à Caylus, voy. un article assez virulent contre Carle Van Loo paru dans les *Observations sur la Physique et les Arts*, septembre 1757, et que Toussaint dut désavouer dans le *Mercure* de novembre. — Grimm (*Cor. lit.*, III, 428) et Cochin (*Mercure*, octobre 1757) prirent aussi la défense de Carle Van Loo, qui sortit plus grand que jamais du débat.

2. Actuellement au Nouveau Palais de Berlin (voy. Seidel, *loc. cit.*, p. 109).

3. *Journal Encyclopédique*, 1^{er} février 1759.

4. *Salon de 1759*. « Enfin, nous l'avons vu ce tableau fameux de *Jason et Médée*... O mon ami, la mauvaise chose!.. »

5. Cf. à ce propos, Grimm, *Cor. lit.*, V, 144.

6. *Année lit.*, 1765, VI, 145. — *Mercure*, sept. 1765.

En nous cantonnant sur le terrain artistique, nous avons quelque peine à nous expliquer aujourd'hui, devant les œuvres assez généralement médiocres de Carle Van Loo, la célébrité inouïe, frisant l'apothéose, qu'elles lui ont acquise auprès des contemporains. C'est donc moins sur la valeur intrinsèque de sa peinture, que par rapport aux goûts et aux idées de son temps qu'il faut l'apprécier. Observons d'abord que c'est un éclectique, un rubéniste, qui a passé plus de dix ans en Italie. Il incarne, — qualités et défauts, — les trois principales Ecoles. Les grands maîtres, paraît-il, n'ont point de secrets pour lui. Il s'est assimilé leur manière, il s'est incorporé leur substance et, de son talent de pasticheur, ses panégyristes lui tressent volontiers une couronne de gloire. « Carle Van Loo », écrit Fontaine, en 1766, dans son *Éloge historique*, « ne se borna point à une manière de peindre. Il variait souvent le style de son pinceau, il eut le grand art d'assortir ses couleurs aux sujets qu'il traitait; tantôt, il emploie le coloris, la touche du Guide; tantôt, il imite la pâte, la fonte du Corrège. S'il traite un paysage, il emprunte les pinceaux de Benedetto Castiglione ou de Salvator Rosa; s'il peint des animaux, c'est Snyders ou Desportes qu'il se propose d'égaler... » Il donne au Père Anchise¹ une tête de vieillard bolonais, on trouve du Murillo dans telles de ses Vierges², du Rubens, du Jordaens, dans son *Ivresse de Silène*³, dans son *Adoration des Mages*⁴, et dans ses *Trois Grâces*⁵. Il ne conçoit pas l'*Adoration des Bergers*⁶ autrement que Le Corrège; dans *Bethsabée*⁷, il se souvient de Louis de Boullogne et de François de Troy; il trahit l'inspiration de Raphaël dans la *Dispute de Saint Augustin contre les Donatistes*⁸; il se mesure avec Le Brun dans la *Défaite de Porus par Alexandre*⁹ et dans *Saint Charles Borromée donnant la Communion aux pestiférés*¹⁰; il peint, sur des souvenirs de Le Sueur, la *Vie de Saint*

1. Il existe deux exemplaires de ce tableau peint en 1729 (gravé par Dupuis), l'un est au Musée d'Angers, l'autre au Palais de Compiègne.

2. *La Vierge et l'Enfant Jésus bénissant* (1738), au Musée de Rouen. Cf. le même sujet, daté de 1753, à l'église Saint-Merry, à Paris.

3. Morceau présenté au concours de 1747. Actuellement, au Musée de Nancy.

4. A la chapelle de l'Assomption, rue Saint-Honoré, à Paris.

5. Salon de 1763.

6. Peint en 1737, gravé par Laurent Cars.

7. Peinte en 1729, gravée par F. Horthemels et Tardieu.

8. Salon de 1753.

9. Salon de 1738.

10. Salon de 1753. Cf. Laugier (DEL. 59, p. 64). Aujourd'hui à la sacristie du Chapitre de Notre-Dame de Paris. (NAAF. 1902, 219.)

Grégoire; pour la fadeur du dessin et la mièvrerie de l'expression¹, il surpasse, s'il le faut, tous les Carle de Bologne, les Maratte, les Dolci, les Cignani, aussi bien que Ricci et Lanfranco; ses Christs² aux cheveux blonds, au teint frais et fade et à l'air niais, sont très proches parents de ceux de Natoire.

Non seulement, il imite à merveille tous les grands maîtres ou ceux qui passent alors pour tels, mais il s'adapte habilement aux goûts de l'époque. Il se révèle décorateur délicat à la Salle du Conseil de Fontainebleau, où il collabore avec Pierre et Boucher en 1753; il est déclamatoire et théâtral, comme il sied, dans *Médée* et dans le *Sacrifice d'Iphigénie*, où il rivalise avec de Troy et les Coypel; il est débordant de gaieté avec *Silène*, voluptueux avec *Jupiter et Antiope*, tandis que, pour répondre, comme Vien, au besoin des âmes vertueuses et sensibles, il montre des *Vestales*³ innocentes et recueillies, accomplissant leur devoir sacré, ou des jeunes « grecques » sentimentales, portant leur *Offrande à l'Amour*⁴. Mais, à en croire Grimm, « le véritable génie de Carle » éclatait dans les tableaux d'église, où « il était presque toujours simple, grand, admirable », et le fait est confirmé par Diderot, qui, si peu enthousiaste qu'il soit habituellement de la peinture de « cette brute de Van Loo », ne laisse pas de s'extasier devant les esquisses de la *Vie de Saint Grégoire* destinées à la Chapelle des Invalides⁵.

On peut dire de Carle Van Loo qu'il a passé sa vie à chercher sa voie, à se débattre entre le besoin de plaire et le désir de ne pas se rapter. La variété de son œuvre trahit les contradictions de son esprit.

1. Voy. le *Mariage de la Vierge*, peint en Italie, en 1730, au Musée du Louvre.

2. Voy., par exemple, la *Résurrection du Christ* (sans date), dans la petite abside de la cathédrale Saint-Jean, à Besançon; et *Jésus-Christ lavant les pieds des apôtres*, au Musée du Mans.

3. Salon de 1750, *Paysage avec une Vestale*; Salon de 1763, la *Vestale Tuccia portant le crible*, peinte à l'encaustique, pour M^{me} de Pompadour (DEL. 101). [Peut-être cette Vestale est-elle celle qui, au Musée de Tours, est attribuée à Suvée.] Salon de 1765, une *Vestale tenant une corbeille de fleurs*, appartenant à M^{me} Geoffrin (Diderot, *Salon de 1765*). Une autre Vestale, attribuée à Carle Van Loo, figurait à la vente du M^{is} de Cypierre (10 mars 1845).

4. Salon de 1761. — Cf. Abbé de La Porte, dans l'*Observateur littéraire* (DEL. 94, p. 12) et l'*Avant-Coureur*, 1761 (DEL. 1272).

5. Salon de 1765. On peut rapprocher de Carle Van Loo son neveu, Charles-Amédée-Philippe VAN LOO, né en 1718, et qui, reçu à l'Académie en 1747, fut nommé professeur adjoint en 1760 et professeur en 1770. Il travailla à Berlin et à Potsdam de 1743 à 1769. De retour à Paris, il soutint assez piteusement le renom de son oncle dans quelques toiles qu'on peut voir à l'église de la Madeleine d'Aix, à la chapelle de l'École de Saint-Cyr, à l'église Saint-Louis de Versailles, au Palais de Fontainebleau, au musée de Dijon, etc.

4. — J.-B.-M. Pierre (1713-1789).

De tous les Peintres d'Histoire du XVIII^e siècle, il en est peu qui aient occupé, à Paris, une situation officielle plus en vue, plus enviée, et, peut-être, plus imméritée que J.-B.-M. Pierre¹. Élève de J.-F. de Troy et de Natoire aux plus beaux jours de François Lemoyne, Pierre, d'un talent extrêmement inégal et incomplet, quelquefois bon, souvent médiocre², réussit sans effort, par l'intrigue et la fortune, à élever sa réputation d'artiste au niveau des meilleures. Il est le type du peintre grand seigneur de l'ancien régime, de l'artiste-courtisan, pour qui le travail est une distraction. En 1747, il n'a que trente-quatre ans. Depuis quelques années, il s'est fait connaître par des nudités mythologiques, d'un dessin souple et aisé, telles que *Psyché abandonnée*, la *Naissance de Vénus*, *Pan et Syrinx*, et par des « bambochades », — une Maîtresse d'école, des Paysans, un Marché, une Marmotte, — qui révélaient en lui certains goûts d'observation³. Il a peint aussi, pour ne pas manquer à la règle, quelques tableaux de piété. Il oscille de Natoire à Chardin, quand il ne prend pas le genre théâtral de J.-F. de Troy. Au Salon de 1746, sa *Médée*, poignardant ses enfants après avoir tué sa rivale et embrasé le palais de Jason, attire sur lui l'attention des amateurs de grand style. « On voit », écrit le *Mercur*, « que les sujets qui demandent le plus d'élévation sont à sa portée », et, à partir de ce moment, on regrettera, qu'il « s'amuse à peindre des bambochades ». La Font de Saint-Yenne⁴ s'emploie de son mieux à le détourner de « ces sortes de goûts subalternes », qui « déshonorent souvent les bons génies », et, après avoir consacré huit pages d'éloges à la *Vénus sur les eaux*, il conseille à son auteur de ne plus sortir de la Peinture d'Histoire. Mais Pierre, semble-t-il, n'en veut faire qu'à sa tête, et comme il refuse de s'enrôler sous la bannière du Grand Goût, il s'attire encore,

1. Agréé en 1741, reçu en 1742. Professeur-adjoint en 1744, professeur en 1748.

2. Voy., par exemple, son *Saint François en méditation dans la solitude*, peint pour l'église Saint-Sulpice et actuellement à Saint-Jacques de Compiègne (3^e chapelle du bas-côté gauche). Ce tableau, qui a figuré au Salon de 1747, a été gravé par Dupuis. C'est à tous égards un bien pauvre morceau, quoique la perspicacité de l'abbé Leblanc soit parvenue à découvrir « une belle et noble expression dans la tête du Saint », qui n'est que profondément naïve.

3. Dès 1736, alors qu'il était pensionnaire à Rome, Pierre manifestait son goût prononcé pour le réalisme. Voy. son *Recueil de Figures dessinées d'après nature du bas-peuple à Rome*, publiées en 1736, chez Lempereur.

4. *Réflexions sur quelques causes...*, p. 63 et suiv.

PLANCHE XIX

GREUZE

Septime-Sévère reprochant à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner dans les défilés d'Écosse (1769).

Morceau de réception de l'auteur : Musée du Louvre.

Photo Braun, Clément et C^{ie}.



l'année suivante, les observations de Saint-Yves¹. Et c'est l'aimable Gravelot qui prend la plume pour le défendre² !

Cependant, il était ambitieux ; il cherchait à se mettre en vedette. Il avait participé au Concours de 1747 ; l'Académie l'avait élu professeur en 1748. Le duc d'Orléans le choisira bientôt comme Premier Peintre et conservateur de sa galerie de tableaux, si riche en œuvres de la grande École italienne³ (1752). Les instances des gens de lettres, qui découvriraient en lui tant de qualités profondes⁴, l'appel éloquent de Jean-Jacques Rousseau⁵, qui le plaçait au même rang que Carle Van Loo lui-même, tout concourait à le persuader qu'il avait peut-être un beau rôle à jouer dans la restauration du goût français. Il brossa bien encore, de 1748 à 1754, quelques « bambochades » pour la salle à manger de Fontainebleau et pour le cabinet de la Reine à Versailles⁶, mais, après 1750, il ne s'affiche plus, au Salon, que comme Peintre d'Histoire.

Il est malaisé d'apprécier à sa juste valeur son talent, la plupart de ses œuvres ayant disparu. Ce que nous savons, c'est que Pierre avait le renom d'un maître en peinture décorative. En cette partie, malheureusement, il ne nous reste plus de sa main que les dix figures allégoriques en camaïeux bleus et roses, dont il orna, en 1753, les parois de la Salle du Conseil, à Fontainebleau. Et ce n'est pas sur des morceaux de ce genre, exécutés sous l'œil et l'inspiration de Boucher lui-même, que nous pouvons nous faire une idée de sa manière personnelle. A en croire les contemporains, ce fut principalement dans les vastes compositions, dans les « grandes machines », qu'il fit éclater sa maîtrise. On vantait beaucoup les « décorations » qu'il exécuta au théâtre privé du duc d'Orléans, faubourg Saint-Martin⁷. On citait comme un chef-

1. *Observations sur les arts*..., 1748, p. 35 et suiv.

2. Lettre au *Mercure*, 7 janvier 1749, p. 140.

3. Cf. Abbé de Fontenai, *La galerie du Palais-Royal, gravée d'après les tableaux des différents maîtres qui la composent*, par J. Couché, Paris, 1786, in-f° ; et E. Piot, *Cabinet de l'Amateur*, IV (1845-46), p. 501.

4. Mariette, après avoir comparé Pierre à Jouvenet, ajoute qu'il « mérite d'être mis au rang des peintres qui font le plus d'honneur à notre Ecole ».

5. « Carle, Pierre, le moment est venu où ce pinceau, destiné à augmenter la majesté de nos temples par des images sublimes et saintes, tombera de vos mains, ou sera prostitué à orner de peintures lascives les panneaux d'un vis-à-vis. » (*Discours sur les Sciences et les Arts*, 1750.)

6. Nous relevons encore *Une mère allaitant son enfant*, peinte par Pierre en 1756. (*Vente Mahérault*, 1880.)

7. Cf. Collé, *Journal et Mémoires*, éd. H. Bonhomme, 1868, I, 389 et 416 (janvier et avril 1754).

d'œuvre le plafond de la chapelle de la Vierge à l'église Saint-Roch, où il représenta l'*Assomption*¹ ; « les lumières brillantes », observe Thiéry, « y sont soutenues par de grandes parties de demi-teintes, ce qui fait régner dans l'ensemble une lueur vraiment céleste² ». Cet ouvrage, loué par Baillet de Saint-Julien, qui salue en Pierre « un génie prématuré » (*sic*), exalté par Sireuil, qui évoque d'emblée Raphaël et les Carraches, fit courir tout Paris. Vers la même époque, au Palais-Royal, Pierre donnait encore des preuves de son « génie », en peignant au plafond du salon de la duchesse d'Orléans une *Apothéose de Psyché* où, paraît-il, « tous les dieux de la Mythologie étaient rassemblés, comme tous les saints de la nouvelle Loi l'étaient dans la coupole de Saint-Roch³ ». En 1769, un troisième plafond, celui du duc de Chartres à Saint-Cloud, immense composition de 48 pieds de long sur 38 de large, divisée en cinq tableaux et retraçant l'*Histoire d'Armide*, consacrait une dernière fois la renommée de Pierre. On y admirait « la liaison heureuse des stucs, des fleurs et des autres ornements », on en goûtait « la couleur aimable et transparente⁴ ».

Il remporta moins de succès dans la peinture de chevalet, encore qu'il la traitât souvent à l'échelle de la fresque⁵. Diderot, qui a une dent contre Pierre, lequel n'aimait guère les Philosophes, lui reproche, en 1763, de ne plus « faire cas du Guide, du Corrège, de Raphaël, du Véronèse et des Carraches » et d'avoir qualifié de « croûtes » leurs chefs-d'œuvre. « Depuis une douzaine d'années », ajoute-t-il, « il a toujours été en dégénération... » Mais Diderot exagère, car, lorsqu'il eut renoncé pour toujours aux bambochades, Pierre se mit franchement à l'école des Bolonais, qu'il appréciait pour le moins autant que Diderot lui-même. Comme eux, il recherche les sujets dramatiques. Après *Médée*, il expose, au Salon de 1751, *Neptune apaisant les flots*, la *Mort tragique d'Harmonia*, l'*Enlèvement de Déjanire*. Les modèles, d'ailleurs, ne lui manquent pas. Dans la seule Galerie du Palais-Royal, où il a ses entrées libres, il dispose de 29 Carrache et de 12 Guide, et l'on peut croire qu'il s'en sert. Il serait plus juste de lui reprocher de n'avoir rien compris à l'antique. Réaliste

1. Le plafond de Saint-Roch, dont il reste bien peu de chose aujourd'hui, était terminé en 1756. Voy. *Journal Encycl.*, 1756, VI; Sireuil, *Année lit.*, 1756, VI, 264; Grimm, *Cor. lit.*, III, 311.

2. *Guide de l'Étranger à Paris* (1787), I, 165.

3. *Journal Encycl.*, 1756, VI.

4. DEL. 122, et *Mercur*, déc. 1769.

5. Ainsi, sa *Descente de Croix* (Salon de 1761) mesurait 18 pieds de hauteur sur 10 de large; le *Jugement de Pâris*, au même Salon, 21 pieds de large sur 14 de haut.

endurci, il aime le mélodrame, il recourt volontiers aux moyens d'expression les plus violents. Il représente *Médée*¹ dans le moment qu'elle égorge ses enfants; il peint, dans le *Massacre des Innocents*, les mères folles de rage, se lançant contre les soldats, comme des tigresses qui défendraient leurs petits, criant, hurlant et se poignardant de désespoir, sur les cadavres de ceux qu'elles n'ont pu soustraire à la mort². Pierre n'a pas « le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures ». Dans la *Descente de Croix*, le Christ, « avec sa tête livide et pourrie », attaché à des troncs d'arbre à peine équarris, ressemble à « un noyé³ ». Sa *Bacchante endormie* n'est guère qu'une femme nue, au corps « ignoble », flétri par la débauche⁴.

Indisposé par les critiques qui s'acharnent contre lui, supplanté par Vien, Deshayes, Doyen, Lagrenée l'aîné, il cesse d'exposer, et presque de produire, après 1763. Pourtant, il ne peut se résoudre à vivre dans l'obscurité. En 1770, il recueille la succession de Boucher comme Premier Peintre du Roi et l'Académie l'élit Directeur à la place du sculpteur Lemoyne. Et lorsque, l'année suivante, sur les conseils de Cochin, Marigny le charge de peindre quatre toiles représentant des « Traits de générosité et d'humanité » pour le château de Choisy, c'est la dernière œuvre importante qui sortira de son atelier. Pierre, devenu le collaborateur de Marigny et de d'Angiviller comme « Chargé du détail des Arts », se confinera désormais dans ses fonctions administratives⁵.

5. — Noël Hallé (1711-1781).

Si effacée que soit aujourd'hui la personnalité de Noël Hallé⁶ comme Peintre d'Histoire, elle joua un rôle important dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : Hallé n'était pas seulement un des professeurs les plus sympathiques à la jeunesse⁷, il jouissait d'une haute estime auprès de ses collègues de l'Académie, qui le nommèrent trésorier, après la retraite de Chardin. C'était, en effet, un homme d'ordre et de bon

1. Salon de 1746.

2. Gravé par Lempereur en 1757.

3. Diderot, *Salon de 1761*. — Actuellement, à l'église Saint-Louis de Versailles.

4. Diderot, *Salon de 1763*, et Mathon de La Cour (DEL. 101).

5. Sur le rôle administratif de Pierre comme Premier Peintre, voyez ci-dessus, page 42.

6. Agréé en 1746, reçu en 1748. Professeur adjoint en 1749, professeur en 1755.

7. Voy. les *Listes des élèves de l'Académie*. (École Nat. des Beaux-Arts, Ms. 93, 94 et 95.)

conseil. Ses biographes ne tarissent pas d'éloges sur ses vertus domestiques, l'aménité de son caractère, la régularité de sa vie laborieuse et économe. « Quelque bien de patrimoine » lui assure une certaine indépendance. L'amitié personnelle de Marigny, de Pierre et de Cochin fait le reste, en lui procurant commandes, atelier, pensions, fonctions, honneurs. En 1770, il est nommé Surinspecteur des Gobelins. En 1775, c'est sur lui que le Roi jette les yeux, quand il s'agit de réorganiser l'Académie de France à Rome. Et le succès complet de sa mission lui vaut, au retour, le Cordon de Saint-Michel.

Présomant de ses forces, il s'est spécialisé, comme tant d'autres, dans la Peinture d'Histoire, sans se demander si ce n'était pas le genre pour lequel il avait le moins de dispositions. Il eut, il est vrai, la sagesse, étant dépourvu de culture littéraire, de ne point se mesurer avec les grands poètes épiques et tragiques. Mais sa première rencontre avec Tacite, auquel il emprunta le sujet de la *Mort de Sénèque*, en 1750, fut malheureuse¹. Bafoué par la critique, il bouda, pendant quinze ans, l'Histoire ancienne. Il n'y reviendra qu'en 1764, sur les instances de son ami Cochin, qui l'enrôle dans son équipe de peintres humanitaires, en lui confiant la *Justice de Trajan*². Il ne résistera plus, dès lors, à la tentation de consacrer son pinceau « vertueux » et « sensible » à l'exaltation des Grecs et des Romains, et il peindra successivement la *Leçon de Solidarité du roi Scilurus à ses enfants*³, le *Désintéressement de Cimon l'Athénien*⁴, l'*Amour maternel de Cornélie, mère des Gracques*⁵.

Mais, de ce que ces sujets appartiennent à l'Histoire ancienne, il ne s'ensuit évidemment pas que Hallé fût apte à les traiter dans le goût des Anciens. Au contraire, de tous les Peintres d'Histoire de son temps, il est, avec Boucher, peut-être, et malgré lui, sûrement, le plus foncièrement réfractaire de l'aau génie ntiquité. En ce point, son inintelligence éclate. Un méchant palmier suffit à ses yeux pour caractériser Athènes. Ses Grecs et ses Romains ont les allures efféminées, les airs pincés des petits-maitres, fardés, pomponnés, musqués,

1. Baillet de Saint-Julien, *Lettres sur la Peinture à un Amateur*, Genève, 1750, p. 35.

2. La scène représentée est la suivante : *Trajan partant pour une expédition militaire très pressée, descend de cheval, par humanité, pour écouter les plaintes d'une pauvre femme et lui rend justice* » (Salon de 1765. — Actuellement au Musée de Marseille).

3. Salon de 1767. — Ce tableau était destiné au roi de Pologne.

4. *Cimon l'Athénien, fils de Miltiade, fait renverser les murs de ses jardins et invite le peuple à partager ses récoltes* (Salon de 1777. — Actuellement au Louvre).

5. Salon de 1779.

habitué à la danse et aux révérences, qui s'agitent à Versailles autour du duc de Richelieu ou du baron de Besenval. Et parce qu'il aura ajusté sur les épaules d'un de ses personnages une tête postiche, une jolie tête frisée dessinée d'après un buste antique de Trajan, il pense répondre à toutes les exigences de la vérité. A peine a-t-il la main plus heureuse, quand il met en scène ses propres compatriotes.

Ce n'est guère que dans les petits sujets mythologiques et pieux qu'il se montre à l'aise. Là, il peut placer un peu d'« esprit », satisfaire ses tendances réalistes et sentimentales, donner libre cours à sa fantaisie pittoresque. Il symbolisera *Midî*, par exemple, sous les traits de Vénus qui embrasse l'Amour, car, comme l'observe Huquier, « il n'y a rien effectivement de si chaud que l'Amour¹ ». Il baignera de larmes attendrissantes les yeux de la belle *Io changée en vache*. Il prodiguera dans ses compositions mythologiques cette coloration fausse, indécise, chatoyante, tirant sur le bleu, sur le vert, sur le jaune, sur le gris, tons d'émail et d'éventail², qui ne se soutiennent qu'en tapisserie. Aussi bien, la *Course d'Hippomène et d'Atalante*³, *Achille reconnu par Ulysse à la cour de Déidamie*⁴, *Silène dans sa grotte, barbouillé de mûres par la nymphe Églé*⁵, ont-ils servi de modèles à d'excellents Gobelins⁶.

Dans l'Histoire sainte, il s'attache, non point aux scènes tragiques, mais, au contraire, aux épisodes qui rappellent les mœurs simples et patriarcales des temps bibliques. C'est *Abraham*, dans « sa pauvre et chétive cabane de bois⁷ », qui reçoit les anges, c'est l'*Adoration des Bergers*⁸, c'est la *Sainte Famille*⁹, c'est la *Fuite en Égypte*¹⁰, c'est *Jésus laissant venir à lui les petits enfants*¹¹... Mais, dans tout cela, Noël Hallé apparaît plutôt comme un transfuge de la peinture de genre. En somme, il a plus de bonne volonté que d'aptitude. Il n'a

1. Salon de 1753. Cf. DEL. 60, p. 25.

2. Beau cousin (DEL. 119, p. 12); Diderot, *Salon de 1761*; DEL. 164, etc.

3. Salon de 1765. — Au Louvre.

4. Salon de 1769. — Au Musée de Limoges.

5. Salon de 1771. — Au Musée de Lille.

6. Le savant danois Liden, qui voyage en France, en 1769, semble en avoir fait la remarque. Il écrit ces simples mots sur son carnet, en face du nom de Hallé : « Travail pour la Manufacture des Gobelins ». (*Revue Univ. des Arts*, VII, 556.)

7. DEL. 1289; *Journ. Encycl.*, sept. 1763, II, 112.

8. Salon de 1771. — Voy. Estournet, *La famille des Hallé* (*R. soc. B.-A. Dép.*, 1905, p. 132).

9. Salons de 1747, 1748, 1753, 1761, etc.

10. Salons de 1757 et 1759. — La seconde est actuellement au Musée d'Orléans.

11. Salons de 1751 et 1775. — La seconde est à Saint-Nicolas-des-Champs, à Paris.

pas compris grand'chose au mouvement esthétique de son temps. Par son insuffisance même, il a plutôt retardé qu'avancé l'évolution du genre historique en mal de grandeur, auquel il s'est adonné.

SECTION II. — L'École néo-classique : Vien et ses contemporains.

1^{re} PÉRIODE : *Artistes agréés de 1748 à 1774*¹. — *La génération de Deshays et Doyen.*

1. — Vien (1716-1809).

Vien² avait eu plusieurs maîtres de caractères bien différents. Il avait débuté à Montpellier chez un peintre de portraits nommé Legrand, qu'il avait quitté pour entrer chez Jacques Giral. Puis, attiré vers Paris, il avait fait un séjour de quatre ans dans l'atelier de Natoire (1740-1744). Lauréat du Grand Prix, il était parti, en 1744, pour l'Académie de France à Rome, où il devint l'élève de J.-F. de Troy. A Rome, il fit sans nul doute la connaissance de Raphaël Mengs, alors tout jeune, et fut témoin de l'enthousiasme que provoquaient les découvertes d'Herculanum³. Ce fut dans le courant de l'année 1750, après avoir visité les villes de

1. De 1748 à 1774, vingt-six nouveaux Peintres d'Histoire sont agréés à l'Académie, c'est-à-dire, en moyenne, un par an. Mais la réalité ne présente pas cette courbe régulière. Pour se rendre un compte exact du mouvement, il y a lieu de distinguer deux époques, l'une antérieure, l'autre postérieure à 1760.

De 1748 à 1760, on compte huit agréés nouveaux, qui sont : VIEN et M.-A. CHALLE (1751); L.-J. LE LORRAIN (1752); Ph.-B. DE LA RUE et Joseph Ignace PARROCEL (1753); LAGRENÉE l'aîné (1754); DESHAYS et DOYEN (1758).

De 1761 à 1774, la proportion augmente d'une manière considérable : dix-huit agréés nouveaux entrent à l'Académie. Ce brillant résultat est dû, à n'en pas douter, aux efforts faits depuis 1747 pour relever le genre historique. Ces dernières recrues sont G. BRIARD (1761); N.-G. BRENET (1762); J.-J. BACHELIER (1763); J.-F. AMAND et N.-B. LÉPICIÉ (1764); FRAGONARD, N.-R. JOLLAIN, Ch. MONNET, J.-B. RESTOUT et Hugues TARAVAL (1765); J.-A. BEAUFORT, Ph. CARESME, Louis DURAMEAU et Antoine RENOU (1766); BOUNIEU (1767); LAGRENÉE le jeune (1769); G. MARTIN (1771); J.-B.-Cl. ROBIN (1772).

2. Agréé en 1751; reçu en 1754. — La vie et l'œuvre de Vien n'ont encore fait l'objet d'aucune étude méthodique et critique. L'article incomplet de Mariette dans l'*Abeceario* et la *Notice historique* de Chaussard, parue en 1806 dans le *Pausanias français* (réimprimée dans la *Rev. univ. des Arts*, XVII, 20), constituent la principale source de renseignements. Les articles substantiels de M. Aubert (*Gazette des Beaux-Arts*, année 1867, tomes XXII-XXIII) abondent en détails intéressants et précis, dont nous avons pu contrôler maintes fois l'exactitude. Il n'est que plus regrettable que l'auteur n'indique pas la provenance des « Mémoires inédits » de Vien, auxquels il se réfère.

3. Il visita les fouilles d'Herculanum vers 1748 (Aubert, *loc. cit.*, XXII, 290).

Florence, Bologne, Ferrare, Venise, Padoue, Milan et Gênes, qu'il regagna sa patrie, heureux de lui, la tête pleine de projets, le cœur gonflé d'espoir.

Si nous en croyons ses « Mémoires », dès son premier séjour à Paris, dans l'atelier de Natoire, entre 1740 et 1744, il s'était rendu compte des « faiblesses » de l'École française et, encouragé par le comte de Caylus, qui l'avait pris en affection, il avait conçu l'ambitieuse pensée d'y porter remède, en s'appliquant opiniâtement à l'étude de la nature et en revenant, disait-il, aux seuls et véritables grands maîtres de l'Italie, « Raphaël, Michel-Ange, les Carraches, Le Dominiquin, Le Guerchin et Le Guide ».

Ses premières œuvres exécutées à Rome, entre 1745 et 1750, le *Saint François de Sales*¹, le *Saint Jean*², la *Résurrection de Lazare*³, la *Légende de Sainte Marthe*³, les *Filles de Loth*⁴, l'*Ermite endormi*⁵, confirment d'ailleurs ses déclarations. On n'aperçoit pas encore, dans ces toiles, que Vien ait été touché de la grâce antique. Ce qu'on y trouve, ici ou là, ce sont des airs de tête, des attitudes, des gestes, des manières de draper et de coiffer en turban, chères aux Bolonais, au Dominiquin, au Guide et au Guerchin. Mais ces analogies ne sont peut-être pas ce qui frappe le plus vivement les contemporains. Vien leur apparaît surtout comme un merveilleux interprète de la nature. Ce qu'ils admirent, par exemple, dans l'*Ermite endormi*⁶, ce qui fait l'extraordinaire succès de ce tableau, — à Rome, d'abord, où, par faveur spéciale, il fut exposé sous la rotonde du Panthéon, puis à Paris, où il arrive, porté en quelque sorte de ville en ville par les acclamations qu'il a recueillies le long du chemin, à Marseille, à Montpellier, à Lyon, — c'est l'impression de sincérité fruste, de réalisme sans apprêt, presque brutal, pour l'époque, qui s'en dégage⁶. On considérerait alors comme un trait de hardiesse géniale que Vien eût ramassé un modèle dans la rue et que, d'un authentique vagabond, de quelque lazaronne vénitien déguisé en moine, il eût fait un ermite⁷.

1. Aujourd'hui, dans la chapelle de l'Hôpital général de Montpellier (F. Aubert, *loc. cit.*, XXII, 282).

2. Peint pour les Lazaristes de Marseille.

3. La légende de *Sainte Marthe*, en 5 tableaux, fut peinte de 1747 à 1750, pour l'église des Capucins de Tarascon, où elle est encore. La *Résurrection de Lazare* fut peinte pour la même église en 1747 (F. Aubert, *loc. cit.*).

4. Peint à Rome, en 1748, pour le miniaturiste Massé. — Actuellement au Musée du Havre.

5. Peint à Rome, en 1750, il fut exposé au Salon de 1753. — Actuellement au Louvre.

6. La Font de Saint-Yenne, *Sentiments sur quelques ouvrages* (1754), p. 47 ; cf. encore Estève (DEL. 56), Cochin (DEL. 61, p. 13), (DEL. 59, p. 58), Laugier (DEL. 59, p. 58).

7. Chaussard, *loc. cit.*, p. 50. — On ajoutait même, pour augmenter l'intérêt du sujet, que

« Le fond du tableau », écrit le P. Laugier, qui se complait aux descriptions sentimentales, « est l'intérieur d'un pauvre ermitage, où l'on voit, d'un côté, une tête de mort, objet sans doute de la méditation du solitaire, de l'autre des racines et des légumes, qui sont sa nourriture. Il est assis un peu haut, les pieds nus avec des sandales. Il a pour tout habillement une tunique de bure très usée, elle est un peu ouverte sur l'estomac, il a les cheveux gris, et une barbe grise fort mêlée. Il tient le violon d'une main, l'archet de l'autre et il s'endort... On sent que tous les ressorts sont détendus... L'air de tête est bien choisi, c'est vraiment celui d'un ermite nourri durement et qui vit dans la crasse... Cette fantaisie n'est point gracieuse, mais elle plaît parce que la nature y est bien imitée¹. » Estève insiste davantage encore sur le caractère réaliste de la composition. « Cet anachorète », observe-t-il, « est placé dans une solitude affreuse, qui est ornée par des attributs effrayants² ». Pour La Font de Saint-Yenne, dont l'avis n'est pas sans valeur, l'originalité de l'*Ermite endormi* vient de ce qu'il tranche, par son style grave, ses « touches fermes et hardies », avec la petite manière « de nos peintres si clairs, si brillants, si fardés ». Et c'est, en effet, à ce point de vue tout relatif, tout « historique », qu'il faut se placer, aujourd'hui encore, si l'on veut découvrir quelque intérêt à ce morceau d'atelier, où une réelle justesse de dessin ne compense ni l'encombrement d'une composition touffue, ni les tons noirâtres d'une couleur terne.

*La Chaste Suzanne*³, *Saint Germain* et *Saint Vincent*⁴ sont conçus dans le même goût. On y retrouve une combinaison identique d'éléments empruntés à la nature et à Bologne. Ces différentes œuvres constituent ce qu'on peut appeler la première manière de Vien, celle qu'il pratique entre 1744 et 1754.

Trois ou quatre ans après son retour à Paris, il commence à s'écarter de cette conception primitive. Non pas qu'il l'abandonne tout à fait, car aux Salons du Louvre, il exposera encore plusieurs morceaux où elle est aisément reconnaissable. Mais il ne s'en contente plus, et l'on sent qu'il aspire à quelque chose de nouveau.

cet homme était un meurtrier, qui cherchait, sous ce déguisement, à se soustraire aux recherches de la police.

1. Laugier, *Jugement d'un amateur sur l'Exposition de 1753*, p. 58.

2. Il paraît même que M^{me} Geoffrin trouva l'*Ermite* « un peu réaliste ». (Aubert, *loc. cit.*, XXII, 496.)

3. *La Chaste Suzanne* a dû être peinte peu après 1750.

4. Au Salon de 1755. — Aujourd'hui, au Louvre. Ce tableau est peut-être celui qu'avait commandé Mariette pour servir de modèle à la bannière de Saint-Germain-l'Auxer-

Un homme exerce alors sur lui, comme sur deux de ses jeunes collègues, dont nous essayerons plus loin de définir le propre rôle, Louis Joseph Le Lorrain et Michel-Ange Challe, une influence décisive, c'est le comte de Caylus¹. C'est lui qui oriente du côté de la Grèce antique et d'Herculanum le peintre aux tendances réalistes et bolonaises, l'auteur fêté de l'*Ermite endormi*.

L'artiste et l'antiquaire se connaissaient depuis longtemps. Dès son premier séjour à Paris, en 1740-44, Vien, muni de lettres de recommandation de Jacques Giral, était entré en relation avec le célèbre amateur, et celui-ci l'avait pris sous sa protection. Revenu de Rome, sa première visite est pour son bienfaiteur, qui se montre plus empressé que jamais à lui être utile. Caylus le soutiendra, aux heures difficiles, de son aide morale et matérielle; il l'encouragera et le consolera, quand l'Académie refusera d'agréer son *Saint Jérôme*; il le présentera à ses amis, entre autres à M^{me} Geoffrin; enfin et surtout, il lui procurera du travail². Le vieil érudit porte au jeune peintre l'affection d'un père à son fils³. Il va bientôt se l'adjoindre comme collaborateur. C'est l'époque, en effet, où Caylus, occupé à la rédaction de son grand ouvrage d'archéologie, le *Recueil d'Antiquités*, dont le premier volume paraît en 1752, poursuit avec le plus de passion ses recherches sur la technique des anciens, à laquelle il attribue, comme on sait, un rôle capital. Il confie donc à Vien le soin d'expérimenter le procédé de peinture à la cire-encaustique décrit par Pline et dont il a retrouvé le secret⁴. Au mois de novembre 1754, il présente à l'appui du mémoire *Sur la Peinture des Anciens*, qu'il lit à l'Académie des Inscriptions, une *Tête de Minerve*⁵ d'après l'antique, habillée et casquée, peinte sur bois

rois, et qui suggérait à l'auteur de l'*Abecedario* les lignes suivantes : « Je doute qu'il (Vien) aille jamais plus loin. Il est tout à fait dans le style des meilleurs maîtres de l'École Lombarde. »

1. L'influence de Caylus sur Vien a été soulignée par « Tartouillis », qui reproche à l'antiquaire d'avoir *gâté* l'artiste : « Il ne voyait que son antique partout et il en a fait ce que vous voyez. Nos académiciens le regrettent comme un homme perdu. » (*Dialogues sur la peinture*, 2^e édit., Paris, Tartouillis, 1773.) Il est à peine besoin de faire observer, en ce qui concerne nos Académiciens, que « Tartouillis » leur prête, pour les besoins de sa polémique, une opinion fantaisiste.

2. F. Aubert, *loc. cit.*, XXII, 495, XXIII, 177. — En 1752, notamment, Caylus procure à Vien une commande de trois panneaux pour l'Hôtel Lambert, qui appartenait alors à M. Delahaye, fermier général.

3. Ce fut Caylus qui prépara le mariage de Vien avec M^{lle} Reboul, en 1757.

4. Cf. H. Cros et Ch. Henry, *L'Encaustique et les autres procédés de peinture chez les Anciens*, Paris, 1884; et Rocheblave, *Caylus*, p. 279.

5. Grimm, *Cor. lit.*, 15 nov. 1754. — Aubert, *loc. cit.*, XXII, 495. Cette *Tête de Minerve* fut la grosse curiosité de la saison, l'événement sensationnel, dans le monde des artistes et des

suivant ses indications par son jeune ami. Vien, ayant reçu à cette occasion des éloges et des encouragements que d'aucuns, même, jugèrent excessifs¹, continue ses essais, et, au Salon de 1755, il expose, avec la *Tête de Minerve*, cinq autres peintures exécutées selon le même procédé : une *Nymphe de Diane occupée de l'Amour endormi*, une *Tête d'Anacréon*, *Zéphire*, *Flore*, et une petite *Tête de Vierge*².

Ces essais à l'encaustique n'étaient pas, au Salon de 1755, les seules œuvres où Vien révélât ses tendances idéalistes³. Ils étaient accompagnés de peintures à l'huile, comme ce *Dédale et Icare*⁴, son morceau de réception, exécuté au début de l'année précédente, et dans lequel perçaient déjà ses sympathies pour la statuaire antique, ce *Buste de Vestale couronnée de roses* et cette *Prêtresse* (« une jeune grecque », selon M. Aubert) *brochant pour l'ornement d'un temple*, vestale et prêtresse qui étaient, sans doute, les sœurs aînées de la *Jeune Corinthienne* et de la *Vertueuse Athénienne*, qu'on admirera tant aux Salons de 1761 et 1763.

C'est donc en l'année 1754, et sur son morceau de réception même, que se manifeste l'orientation décisive du style de Vien, épris désormais des formes idéales, « sereines » et « tranquilles », de la plastique grecque⁵. Les encouragements officiels s'étaient bientôt ajoutés à ceux de Caylus : l'Académie, quelques jours après sa réception, l'avait élu adjoint à professeur. Au Salon de 1757, son parti pris de rompre avec le goût « moderne » est si sensible, qu'un critique reproche à l'*Enlèvement de Proserpine* de « donner un peu trop dans la froideur de l'antique »⁶.

amateurs. Elle fut exposée longtemps chez M^{me} Geoffrin, et, avant qu'elle prit place dans la Galerie de M. de La Live de Jully, qui la paya 1.200 livres, Vien eut l'honneur de la présenter, à Bellevue, au roi Louis XV, puis, à Versailles, à la Reine et au Dauphin.

1. *Réponse à une lettre adressée à un partisan du bon goût...*, 1755.

2. Les quatre premières avaient été aussitôt acquises par des amateurs, M. Majauld, le baron de Thiers, M. de Bazinville.

3. Grimm, *Cor. lit.*, III, 94; Fréron, *Année lit.*, 1755, VI, 52; *Mercure*, oct. 1755.

4. Ce morceau fut présenté à l'Académie le 30 mars 1754. Il est conservé aujourd'hui à l'École nationale des Beaux-Arts.

5. Cf. DEL. 83, p. 12.

6. *Journal Encyclopédique*, oct. 1757, I, 100. — Ce tableau est actuellement au Musée de Grenoble.

C'est d'ailleurs l'époque où, de tous côtés, et d'abord dans l'art décoratif, dans le mobilier, on voit éclore ce style « herculanais » ou « pompéien », qu'on appellera plus tard le style Louis XVI, et dont tous les éléments sont déjà constitués et mis en œuvre dans l'ouvrage capital de de Neufforge, *Recueil élémentaire d'architecture*, en 8 vol. in-f°, qui paraît de 1757 à 1768. C'est en cette même année 1757 que paraît, nous le rappelons, le 1^{er} volume des *Pittura Antiche d'Ercolano*.

PLANCHE XX

LAGRENÉE l'aîné

Mercury confiding Bacchus to the Nymphs of the island of Naxos (1773).

Musée d'Angers.

Photo Braun, Clément et C^e.



En 1759, l'Académie le nomme professeur. Il continue, d'ailleurs, tout en revenant à la peinture religieuse¹, à collaborer avec Caylus. Au Salon de 1759, il expose « Trois Dessins incorporés dans le marbre de la couleur du crayon de sanguine² » et dans le goût des bas-reliefs, exécutés suivant les indications techniques de l'antiquaire. Entre temps, il s'exerce à retrouver des formes de vases antiques, et il paraît assez fier de ses dessins, puisqu'il les propage par la gravure³.

Mais c'est dans les œuvres exposées aux Salons de 1761 et de 1763 qu'il donne vraiment, aux yeux des contemporains, la preuve de son aptitude originale à interpréter les documents tirés d'Herculanum et de Pompéi⁴. Il imagine d'abord une *Jeune Grecque* (une Jeune Corinthienne) *ornant un vase de bronze avec une guirlande de fleurs*. Puis, entraîné par le succès, il présente huit tableaux du même goût au Salon de 1763⁵.

Sa réputation est désormais établie. Ses jeunes « Grecques » aux attitudes modestes et aux yeux mélancoliques, occupées de fleurs et d'amours, ont conquis tous les cœurs. C'est par l'intermédiaire de ces figures fines et naïves, propres à ménager les transitions, qu'il prépare le retour à l'antique, car, pour l'instant, il semble redouter les « grands sujets ». Il a près de cinquante ans, et encore cède-t-il aux sollicitations de Cochin, lorsqu'il aborde l'Histoire romaine, et peint, pour Choisy, *Marc-Aurèle faisant distribuer au peuple du pain et des médicaments dans un temps de famine et de peste*⁶. Sa vaste toile de *Saint Denis prêchant la foi dans les Gaules* est de deux ans postérieure⁷. Il approche de la soixantaine, quand il se décide à illustrer un

1. Il expose, au Salon de 1759, la *Guérison du Paralytique*, les *Pèlerins d'Emmaüs*, la *Pêche miraculeuse* et la *Résurrection de Lazare*.

2. *Journ. Encycl.*, oct. 1759, II, 114.

3. Voy. Guilnard, *Les maîtres ornemanistes*, p. 210 : « Vases composés dans le goût antique, dessinés par Joseph-Marie Vien, professeur de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, gravés par Marie-Thérèse Reboul, sa femme, de la même Académie. Paris, 1760 ».

4. Il exposait, en outre, au Salon de 1761, *Zéphire et Flore*, *Psyché qui vient avec sa lampe surprendre et voir l'Amour endormi*, *Hébé*, *La Musique*, *Saint Germain donnant une médaille à Sainte Geneviève*.

5. « Tous ces sujets », dit une note du Livret, « sont traités dans le goût et le costume antiques ». Ces tableaux étaient : la *Marchande à la toilette* (= la Marchande d'Amours), deux sujets de *Glycère*, l'*Enlèvement de Proserpine* (déjà exposé en 1757), l'*Offrande à Vénus*, une *Prêtresse qui brûle de l'encens sur un trépied* (= la Vertueuse Athénienne), une *Femme sortant des bains*, une *Femme qui arrose un pot de fleurs*.

6. Salon de 1765. — Au Musée d'Amiens. — Il n'abuse d'ailleurs pas des sujets « romains ». A peine en traitera-t-il encore deux avant 1785, un *César débarquant à Cadix* (Salon de 1767) et une *Contenance de Scipion* (Salon de 1779; actuellement au Musée d'Aix).

7. A l'église Saint-Roch de Paris.

épisode de l'Illiade et représente *Vénus blessée par Diomède* (1775)¹.

Au fond, il n'avait peut-être pas tort de se défier de ses forces. Quelque effort qu'il fasse pour agrandir son « génie », pour amplifier son style, pour l'élever au sublime, il reste comme obsédé par le souvenir de ses premiers essais « à la grecque », plus proches de la peinture de genre que de l'histoire². Il n'est pas un de ses tableaux, même les plus graves, qui ne porte ainsi les traces d'une certaine mièvrerie intime, dont Vien n'a pu entièrement se dépouiller, et par où se révèle le contemporain de Boucher et de Greuze.

De l'aveu même de ses admirateurs les plus convaincus, il lui manque « le sentiment, l'expression, l'énergie, cet enthousiasme, ce feu divin qui doit animer le peintre et le poète³ ». Il n'a pas « le génie épique⁴ ». Il est « d'un froid glacial », il « amollit » tous les sujets qu'il traite, il ne sait rendre ni « la noblesse » des attitudes, ni « la majesté » des caractères⁵. « Est-ce là, lui crie-t-on, l'Achille d'Homère, est-ce là ce héros irascible⁶? » Et que dire du *Retour de Priam ramenant le cadavre d'Hector*? « Ce n'est pas la douleur d'un roi, c'est un bourgeois qui pleure⁷. » Le talent de Vien, ouvertement contesté, ne fait donc illusion à personne.

Si Vien a vraiment opéré, comme un de ses contemporains l'écrivait, en 1785⁸, « une révolution frappante » dans l'École française, s'il a exercé une influence décisive sur la Peinture d'Histoire de son époque, c'est moins par ses œuvres, du reste assez clairsemées, que par son enseignement quotidien. Autant l'artiste est, en somme, in-

1. De 1779 à 1785, il traite encore quatre sujets homériques, *Hector et Pâris*, *Briséis*, *Le Départ de Priam* et *Le Retour de Priam*.

2. Il revient sans cesse aux sujets « pompéiens », qui lui ont valu ses premiers succès. A peine a-t-il peint les traits « sublimes » de Marc-Aurèle et de César que, sur une vague suggestion de son ami Diderot, il retombe dans la préciosité allégorique. Il représente, pour symboliser la paix, *Vénus montrant à Mars ses pigeons qui ont fait leur nid dans son casque*. (Diderot, *Salon de 1767*, *Œuvres compl.*, XI, 347-348.) Ce tableau était destiné à Catherine II. Il peint encore, en 1773, pour M^{me} Du Barry, deux allégories érotico-sentimentales, mettant en scène des « Jeunes Grecques », et actuellement au château de Vincennes. (L. Dimier, *Le Chât. de Vincennes*, dans l'*Œuvre d'art*, 1^{er} déc. 1897, p. 207.) M^{me} Du Barry appréciait particulièrement le genre de Vien. Cf. *Arch. Nat.* F¹⁷ A 1263 (115). *État du 22 frimaire an II*, concernant les collections de Louveciennes.

3. *Année lit.*, 1783, VI, 234.

4. *Ibid.*, 1787, VI, 291.

5. DEL. 147, 211, 259, 264, 334, 344, 363.

6. *Mercure de France* (DEL. 1339). Cf. Diderot, *Salon de 1781*.

7. Bachaumont (Continueur de), *Let. sur les Peintures*, 1775, p. 186, à propos de la *Vénus blessée par Diomède* : « Quand on tire un sujet d'Homère, il faudrait avoir son génie et surtout sa chaleur. »

8. DEL. 363.

suffisant, autant le prestige du professeur est considérable. C'est à ce titre qu'il est salué du nom de « patriarche » et de « chef de l'École française¹ ». Il incarnait la sagesse et passait pour un arbitre du bon goût. Ses leçons étaient religieusement suivies. Il avait commencé à enseigner, en 1754, à l'Académie, puis il était devenu Gouverneur de l'École des Élèves Protégés en 1771, et Directeur de l'École de Rome en 1775. En dehors des cours officiels, il tenait, rue Montmartre, une petite « école particulière, qui ne tarda pas à acquérir de la célébrité par les élèves qui s'y formaient² », et sur laquelle, dès 1763, Cochin faisait à Marigny ce rapport extrêmement favorable : « On peut dire que son école est une des meilleures et des plus utiles qu'il y ait à Paris³. » Vien en était fier et il a pris soin de nous exposer la forme, la qualité, les résultats de son enseignement. « Tous les ans », écrit-il dans ses *Mémoires*, « j'avais dans mon atelier des jeunes gens qui obtenaient le grand ou le second Prix de peinture; d'autres avaient le Prix d'expression; plusieurs avaient des Médailles pour des dessins d'après nature. J'avais plus d'élèves à moi seul que tous les autres maîtres ensemble⁴. Je fus le premier de l'École française qui, ayant senti la nécessité d'habituer la jeunesse à voir et à connaître parfaitement la nature, introduisis dans mon atelier le modèle vivant trois fois par semaine, depuis le matin jusqu'au soir. C'est devant ce modèle que je faisais sentir à mes élèves les beautés et les défauts qu'il fallait ou suivre ou éviter. Je tâchais de leur élever l'âme en

1. « M. Vien surtout, par la raison de son art, a su résister au mauvais goût et s'est roidi contre les faiblesses du caprice et de la mode. Ce courage, car c'en est un, est d'autant plus glorieux pour lui que c'est de son école que nous voyons de nos jours sortir l'espérance de l'École française. » (*Journal de Paris*, 15 septembre 1783). Cf. *Mercur de France*, 1^{er} octobre 1785, et DEL. 363.

2. Citons, entre autres, David, Peyron, Suvée, Taillasson, Simon Julien, Alexis Grognerd, J.-A.-T. Giroust, J.-G. Wille le fils, J.-B. Regnault, Sané, etc.

3. *Lettre de Cochin à Marigny*, 4 février 1763. — Le 5 mai suivant, Marigny fait accorder à Vien une pension de 500 livres « en considération de ses talents et de la manière désintéressée avec laquelle il se porte à faire réussir les dispositions des jeunes gens qui annoncent du talent ». Le témoignage de J.-G. Wille n'est pas moins précieux. Celui-ci écrit, dans son *Journal*, à la date du 9 janvier 1766 : « J'ai envoyé douze bouteilles de vin de Grave très excellent, à M. Vien, professeur de l'Académie Royale, comme une espèce de petite reconnaissance de ce que mon fils aîné étudie dans son école. »

Vien prenait 150 livres d'honoraires par an à chacun de ses élèves (*Lettre de Cochin à Marigny*, 8 oct. 1762).

4. En feuilletant les Registres des élèves de l'Académie conservés aux Archives de l'École nationale des Beaux-Arts (nos 93, 94 et 95), on constate, en effet, que Vien est de tous les professeurs, celui qui « protège » de beaucoup le plus de jeunes gens.

les électrisant par les conversations que j'avais tous les jours avec eux sur *la nature, l'antique et les grands maîtres* ¹... »

2. — Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759)

et Michel-Ange Challe (1718-1778).

Nous avons montré que, si l'influence de Vien sur sa génération a été profonde, elle ne s'est pas exercée tout d'un coup, mais à la longue. D'autre part, si Vien a prêché le retour au « grand goût » par l'imitation de la nature et la méditation de l'antique, il n'a pas été seul à provoquer le double mouvement de réforme, dont on devait plus tard lui attribuer le principal mérite. Les idées auxquelles il donne corps, entre 1751 et 1761, sont en circulation autour de lui depuis quelques années, puisqu'elles se rattachent à la crise de 1747. D'autres artistes que lui, parmi ses condisciples et ses contemporains, sont donc à portée de s'en inspirer ou d'en subir l'influence. Tel est le cas pour Louis-Joseph Le Lorrain et Michel-Ange Challe, deux Peintres d'Histoire sensiblement du même âge, agréés à l'Académie presque en même temps que Vien ².

L'œuvre de Le Lorrain ³, circonscrit entre 1753 et 1758, est assez difficile à apprécier aujourd'hui, car il en reste peu de chose ⁴. Pourtant, cet artiste ne laisse pas de faire une certaine figure dans la Peinture d'Histoire, au milieu du XVIII^e siècle. Dès 1753, La Font de Saint-Yenne salue en lui un tempérament original. Le Lorrain, écrit-il, « a un talent singulier pour la décoration légère et lumineuse des plafonds ». Il apparaît bientôt comme un des promoteurs du retour à l'antique. Il se passionne tout de suite pour la peinture à la cire ⁵, qu'il expérimente en grand, suivant le procédé de Caylus, dans deux plafonds de l'Hôtel d'Harcourt, chez le comte de Lillebonne ⁶. Il se met aussi en tête de dessiner, d'après les descriptions de Pausanias, deux tableaux de Polygnote représentant la « Destruction de Troie et le Départ de la flotte des Grecs » et la « Descente d'Ulysse aux enfers ⁷ ». Mais son plus grand titre de

1. Aubert, *loc. cit.*, XXIII, 175. Cf. Chaussard, *Pausanias français*, 1806, p. 52.

2. M.-A. Challe fut agréé le 30 octobre 1751; Vien, le 27 novembre 1751; Le Lorrain, le 29 janvier 1752.

3. Reçu en 1756.

4. Sa *Sainte Catherine*, exposée au Salon de 1755, et actuellement à l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet, à Paris, ne peut évidemment donner la mesure de son talent.

5. Au Salon de 1755, il expose deux tableaux peints à la cire.

6. Voyez le Livret du Salon de 1755.

7. Falconet, *Œuvres*, éd. de 1781, V, 25.

gloire fut de créer pour M. de La Live de Jully, vers 1756-58, ce fameux Cabinet à la Grecque, qui fit tourner la tête à tant d'amateurs parisiens et donna lieu à une telle quantité d'imitations et de plagiats¹. En 1758, ses collègues l'ayant jugé digne d'aller diriger l'Académie impériale de Saint-Pétersbourg, il partit, et mourut l'année suivante, avant d'avoir pu réaliser ses ambitions de novateur.

La carrière de Michel-Ange Challe² fut un peu plus longue que celle de Le Lorrain. Il prit une part active aux Salons, de 1753 à 1765. A cette époque, il semble abandonner la peinture pour se consacrer exclusivement à la charge de « Dessinateur du cabinet du Roi », qui lui fut confiée à la mort de M.-A. Slodtz (1764)³.

Il avait employé avec profit le temps passé, de 1742 à 1746, à l'Académie de France à Rome, où, au bout de deux ans, le jeune Vien était venu le rejoindre. Dans son cadre impressionnant de ruines, de cyprès et de pins, la gravité de la nature italienne l'avait séduit. Il s'était pénétré de ses charmes, il en avait goûté la forte poésie, mélange de douceur et d'âpreté, d'exubérance et de mélancolie, de pittoresque et de noblesse, et il avait rapporté de ses fréquentes excursions une quantité de dessins et d'études, qu'il saura utiliser, plus tard, dans la décoration des fêtes de la Cour, à Versailles et à Fontainebleau.

En même temps, il s'entretenait la main à copier quelques œuvres de maîtres, et principalement du Guide et de Salvator Rosa, dont il parvint, paraît-il, à contrefaire le style à s'y méprendre⁴. Cet ancien élève de Boucher, qu'il pastiche encore à l'occasion, aspire au style sublime et se sent attiré vers les grands morceaux dramatiques plutôt que vers le genre gracieux. Les sujets qu'il aime à représenter, c'est *Didon*⁵, revêtue de ses habits royaux, affaissée sur le bûcher, la poitrine découverte, les yeux au ciel, un glaive à la main, dans l'attitude d'une actrice qui meurt sur la scène; c'est *Lucrèce*⁶ montrant à Brutus le poignard dont elle vient de se percer le sein; c'est *Cléopâtre expirante*⁷ au milieu de ses femmes; c'est *Agrippine frappée par Anicetus*⁸; c'est *Socrate*

1. Cochin, *Mémoires inédits*, p. 142. La Live de Jully, *Catalogue historique*, 1764, p. 109.

2. Reçu en 1753.

3. Ce fut à ce titre qu'il obtint le Cordon de Saint-Michel.

4. *Éloge historique de M.-A. Challe, Peintre du Roi (Nécrologe de 1779)*.

5. Salon de 1753. — Gravé par J.-B. Michel.

6. Salon de 1759. — Gravé par Henriquez.

7. Salon de 1761. — Gravé par Henriquez.

8. *Éloge historique de M.-A. Challe, peintre du Roi (Nécrologe de 1779)*.

recevant la ciguë. Sur ce terrain, il rivalise avec les plus habiles de ses contemporains, avec Carle Van Loo et Deshays notamment.

Mais il s'impose à notre attention moins comme un disciple des pathétiques bolonais que comme un auxiliaire actif du retour à l'antique. Admirateur passionné de Piranesi, dont il traduisit les ouvrages, il apporte, dans l'étude et l'évocation pittoresque de l'antiquité, la même fougue d'imagination, le même tempérament « romantique » que le grand « architecte vénitien ». Dès 1753, alors que Vien en est encore à l'*Ermite endormi*, Challe affirme avec hardiesse ses préférences « antiques ».

Dans un paysage historique qui, au témoignage de La Font de Saint-Yenne, « a saisi plusieurs personnes » par son « caractère original », il représente une *Forêt au milieu de laquelle sont les ruines d'un temple de Vesta*, « une antique et sombre forêt qui porte dans l'esprit du spectateur une idée de solitude respectable et une tristesse qui ne déplaît point¹ ». Il expose, en même temps, *Diverses idées d'architecture exécutées sur les descriptions et les anciens vestiges des monuments publics de la Grèce et de Rome*. Et il continue aux Salons suivants, avec une série de dessins du même genre, pour lesquels il semble avoir une prédilection². Le succès de sa Forêt de Vesta lui suggère également l'idée d'en peindre une autre, où l'on voit les ruines du tombeau des Horaces et des Curiaces³.

Ainsi, tandis que Vien et Le Lorrain s'acheminent doucement vers l'antique en s'inspirant des légères peintures d'Herculanum, c'est dans des visions plus sentimentales de la nature, c'est dans la mélancolie des ruines évoquées jadis par Poussin, que Challe, devançant Hubert Robert, prétend retrouver l'âme de l'antiquité.

En 1761, l'année même où Vien peint sa *Jeune Corinthienne*, Challe semble aboutir à son tour au terme de son évolution. Il produit un *Socrate recevant la ciguë*, qui suscite l'enthousiasme de l'abbé Galiani et de Diderot, auxquels ce tableau apparaît comme une heureuse et surprenante évocation du « style grec ».

Cependant, il ne devait pas persévérer dans cette voie austère. Il

1. La Font de Saint-Yenne, *Sentiments sur quelques ouvrages...*, 1754, p. 59.

2. Salon de 1755 : « Plusieurs dessins d'architecture à l'imitation des monuments publics en usage chez les Grecs et les Romains. » Voyez aussi le Livret du Salon de 1763.

3. Salon de 1757. Il s'agit du prétendu Tombeau des Horaces et des Curiaces, dont les ruines se voient à Albano.

s'adonnera de préférence aux vastes compositions décoratives¹, et il mourra en laissant surtout le renom d'un peintre d'architectures, doué d'une brillante imagination.

3. — J.-L.-F. Lagrenée, l'aîné (1724-1805).

Avec Lagrenée l'aîné, nous nous retrouvons presque en marge de l'« École néo-classique », car, si cet artiste s'est développé sous l'influence immédiate de Vien, il se rattache bien plutôt, par son éducation, à Carle Van Loo, dont il fut le meilleur élève et le continuateur direct.

Il vaut, d'ailleurs, beaucoup mieux que sa réputation, et il attend encore l'historien qui, en le faisant connaître de plus près, lui rendra justice.

La disparition ou l'extrême dispersion de ses œuvres rend, il faut le dire, très difficile le retour de faveur auquel il a droit. Le Louvre ne possède que deux toiles de sa main : son Morceau de réception² et une figure d'étude, dite *La Mélancolie*³. C'est dans les Musées de province et de l'étranger, à Autun, à Fontainebleau, à Lille, à Angers, à Stockholm, en Russie, qu'il faut aller pour étudier ses tableaux. Et combien encore ont dû périr ou sont portés, dans les collections publiques ou privées, au compte d'artistes plus célèbres ! Car Lagrenée fut à coup sûr le plus productif de tous les Peintres d'Histoire de la seconde moitié du XVIII^e siècle⁴. Rien qu'en l'espace de trente ans, de 1755 à 1785, il expose au Louvre plus de 150 tableaux. Encore, son séjour en Russie⁵ l'empêche-t-il de prendre part au Salon de 1761, et pendant les six années qu'il passe, de 1781 à 1787, à la tête de l'Académie de France à Rome⁶, les soucis de sa fonction ralentissent sensiblement sa prodigieuse fécondité.

1. Il peignit trois grands plafonds pour le Palatin de Lithuanie, un plafond pour le Salon de l'Hôtel du Contrôleur général et fit plusieurs autres peintures décoratives pour l'église de Saint-Hippolyte, à Paris.

2. *L'Enlèvement de Déjanire* (1755).

3. Le catalogue du Louvre attribue à tort ce tableau à Lagrenée le jeune. Cette prétendue personnification de la *Mélancolie* n'est autre qu'une figure d'étude peinte par Lagrenée l'aîné, pour une des pleureuses de cette grande toile représentant *La Mort de la Femme de Darius*, qui a paru au Salon de 1785 et qui est actuellement au Musée d'Angers.

4. Diderot lui reproche sa fécondité excessive (*Salon de 1769*).

5. Lagrenée l'aîné, mandé par l'impératrice Élisabeth, partit pour Saint-Petersbourg le 27 septembre 1760. Il en revint le 27 avril 1762. (Voy. *Proc.-Verb.* VII, 145, et Goncourt, *Portraits intimes du XVIII^e siècle*, p. 335.)

6. Sur le rôle de Lagrenée l'aîné, comme Directeur de l'Académie de France à Rome, voyez ci-dessus, pages 113-114.

Une chose certaine, — et Edmond de Goncourt¹, dans sa trop courte notice, n'a pas manqué d'y insister, — c'est que les connaisseurs les plus réputés du XVIII^e siècle, tels que M. de Julienne, le comte de Caylus, le chevalier de Damery, La Live de Jully, de La Borde², Pâris de Montmartel, les marquis de Marigny et de Véri³, les comtes de Cossé et de Chabot, les ducs de Chartres et de Liancourt, le baron de Besenval, le comte de Creutz, M^{me} Geoffrin, amateurs dont il est bien permis d'invoquer ici le goût et le témoignage, se sont disputé, pendant plus de quarante ans et avec presque autant de fureur que les tableaux de Boucher, de Carle Van Loo et de Fragonard, les œuvres de Lagrenée l'ainé. D'une façon générale, l'opinion des contemporains lui fut très favorable. L'Académie elle-même le tenait en haute estime; elle le nomma professeur adjoint à trente-quatre ans et professeur titulaire à trente-huit.

Il semble qu'on ait trop facilement fait état contre cet artiste des quelques pages de mauvaise humeur, où Diderot, « se rétractant », comme il dit, le rudoie avec un peu de vivacité, lui reproche de n'avoir point d'idées et de manquer de style, le traite de « copiste de nature », d'« artiste de marbre », d'« homme de neige » et « de glace⁴ ». A côté de ces critiques, combien, au contraire, de pages chaleureuses, où Diderot exalte, en termes lyriques, le talent du peintre! Quel accent de sincérité, quel enthousiasme dans l'éloge qu'il fait de Lagrenée, au Salon de 1765, sous l'épigraphe *Magnae spes altera Romae!* « Il a le dessin, la couleur, la chair, l'expression, les plus belles draperies, les plus beaux caractères de tête, tout, excepté la verve. Oh! le grand peintre, si l'humeur lui vient! Ses compositions sont simples, ses actions vraies, sa couleur belle et solide; c'est toujours d'après nature qu'il travaille. Il y a tel de ses tableaux où l'œil le plus sévère ne trouve pas le moindre défaut à reprendre... Personne ne sait faire des mains comme lui... » Et les deux dessus-de-porte destinés à la Galerie de Choisy et représentant, l'un *la Justice et la Clémence*⁵, l'autre *la*

1. *Portraits intimes du XVIII^e siècle*, p. 323-362 (article paru précédemment dans la revue *l'Art*, 1877, IV, 25, 137, 235). L'auteur publie le carnet de notes où Lagrenée l'ainé, imitant en cela Joseph Vernet, a soigneusement consigné les titres de ses œuvres avec le nom de l'acheteur et le prix en regard.

2. M. de La Borde possédait, en son château de La Ferté, quatorze tableaux de Lagrenée l'ainé. (Voy. J.-B.-P. Lebrun, *Catalogue de tableaux... provenant de M. (de La Borde) à La Ferté*, vente du 14 janvier 1785.)

3. Le marquis de Véri possédait six tableaux de Lagrenée l'ainé (voy. *Catalogue de la vente du M^{re} de Véri*, 12 décembre 1785).

4. Voy. *Salons de 1767 et 1769*.

5. Au Salon de 1765. — Actuellement, au Musée d'Autun.

*Bonté et la Générosité*¹, sont, à entendre Diderot, des morceaux incomparables.

Ce que l'auteur des *Salons* admire surtout chez Lagrenée, c'est, avec l'art de la composition, « l'excellence de son faire », son « pinceau moelleux », ses carnations si « bien peintes », si vraies, si troublantes, que le plaisir des yeux excite d'autres désirs. Quelle ivresse produit sur ses sens *Hersé* ou *Calisto* ! « C'est de la chair, c'est à prendre, à toucher, à baiser² ! » Et, sa main sur la toile, il « ne se lasse pas de parcourir le cou, les bras, la gorge, les pieds, les mains, la tête » de la nymphe. « J'y porte mes lèvres », s'écrie-t-il enfin, « et je couvre de baisers tous ces charmes³ ! »

Pour que Diderot s'échauffe, se passionne et s'hallucine à ce point, il faut qu'il ait affaire à un maître de la couleur. Et, à coup sûr, si Lagrenée n'a pas la touche ardente de Fragonard, il atteint souvent à des harmonies d'une délicatesse esquisse⁴.

Comme son maître Carle Van Loo, il a cherché, toute sa vie, à concilier les goûts « modernes » et les tendances « néo-classiques ». Aussi soucieux de plaire que Boucher, comme lui, c'est dans la mythologie galante, c'est dans les poèmes d'Anacréon ou d'Ovide, qu'il prend la plupart des motifs dont il décore ses toiles : *Bacchus et Ariane*, *Jupiter et Antiope*, *Écho et Narcisse*, *Diane et Actéon*. C'est là qu'il se montre vraiment le disciple de Natoire, de Carle Van Loo et de Boucher, mais un disciple intelligent et réservé, car s'il continue ses maîtres, il ne les pastiche pas : « Il fit éclore sous son pinceau », disait Renou, « les Grâces et les Amours⁵. » Il est « l'Albane de la France⁶ ». Il excelle dans les petits tableaux qui se mesurent au pouce et qui ne sont si petits, semble-t-il, que pour attirer plus près les regards de l'amateur. Mais, en réalité, Lagrenée évite avec soin, dans ses compositions les plus libres, tout ce qui pourrait choquer la morale⁷.

1. Au Salon de 1765. — Actuellement, au palais de Fontainebleau.

2. *Salon de 1771*.

3. *Salon de 1767*. — Le tableau de *Mercure, Hersé et Aglaure* est actuellement au Musée de Stockholm.

4. « Ses petites compositions », écrit encore Diderot, « se paieront quelque jour au poids de l'or. Il dessine, il a de la couleur. Mais, plus sa toile s'étend, plus son talent diminue... » (*Salon de 1767*.) Et au *Salon de 1771* : « Lagrenée est le plus beau pinceau et la tête la plus vide d'imagination que je connaisse. »

5. Renou, *Notice nécrologique sur L.-J.-F. Lagrenée l'ainé*, p. 8. Lagrenée est qualifié de « coloriste harmonieux ».

6. *Mercure de France*, sept.-oct. 1769.

7. Bachaumont, *Lettres sur les Peintures*, p. 35, 144, 191. — Renou, *loc. cit.*, p. 8. — Cf. Mathon de La Cour. (*Lettres sur les Peintures... en 1767*.)

Comme Carle Van Loo et Boucher, encore, il tient beaucoup à passer pour un peintre d'esprit, aussi cultive-t-il avec prédilection l'allégorie. Son œuvre en est pleine. C'est d'abord la légende érotique, qu'il enrichit et amplifie sans jamais se lasser. La moitié de ses tableaux sont des hymnes à l'Amour¹. Il le montre sous toutes les formes et dans toutes ses poses, tétant, lisant, dormant; il le chante dans ses triomphes, il le trahit dans ses humiliations. Ici, Vénus lui noue son bandeau; là, elle le fouette avec des roses. Voici le polisson en rémouleur, qui aiguisé ses traits sur une meule; le voici en corps à corps avec la Chasteté; boudeur, il brise son arc; galant, il soutient la main défaillante de la belle Andromède...

Lagrenée met en allégorie avec un égal succès les Arts et les Lettres, la Morale et la Philosophie, l'Agriculture et la Politique². Cœur sensible, il pleure, avec l'Immortalité, la Mort de M^{gr} le Dauphin, et, avec l'Amour des Arts, il « console la Peinture des écrits ridicules et envenimés de ses ennemis³ ».

Dans la peinture religieuse, il ne cherchera point à exprimer les élans mystiques de la foi. Les grands sujets, où il faut viser au sublime, ne sont pas de son ressort. S'« il excelle à peindre les Vierges⁴ », c'est qu'alors son imagination, occupée d'idées familières, simples ou plaisantes, se trouve à l'aise. Les Vierges de Lagrenée, qui ont fait les délices de M^{me} Geoffrin, de Diderot et de leurs amis, ne sont que de jeunes mères attendries⁵. Le petit Jésus lui-même n'est plus entre ses mains, qu'un enfant, qui a toute l'insouciance et la naïveté de son âge, une sorte de petit Amour, qui caresse, et martyrise au besoin, les animaux, qui s'amuse de bon cœur avec le mouton de saint Jean⁶, et qui n'a pas la moindre idée de sa mission divine. A la grande joie des

1. Bachaumont (*Let. sur les Peintures de 1769*, p. 44) lui reproche d'abuser de « cet être moral et allégorique », qu'est l'Amour.

2. Nous citerons, entre autres, la *Poésie héroïque* et la *Poésie pastorale* (1759), la *Peinture* et la *Musique*, l'*Architecture* et la *Sculpture* (1757), la *Sagesse* et l'*Etude* (1759), la *Philosophie* (1767, 1777), la *Bonté* et la *Générosité*, la *Justice* et la *Clémence* (1765), la *Candeur*, la *Fidélité* et la *Sincérité* (1775), la *Charité* (1779). Il symbolise la Moisson sous les traits de *Cérès qui enseigne à Triptolème l'art de cultiver la Terre* (1769); ce dernier tableau, peint pour Trianon, est aujourd'hui au château de Vincennes dans les appartements du Général. Il symbolise aussi les *Quatre États* (Noblesse, Clergé, Magistrature, Tiers Etat), au Salon de 1767, et *Les Éléments* (1774). Les *Éléments* ont passé, le 18 mai 1885, à la vente de M. le comte de La Béraudière.

3. Salon de 1781.

4. Mathon de La Cour, *Lettre à Monsieur** sur les Peintures de 1765*.

5. Voyez aux Salons de 1757, 1763, 1765, 1769, 1773, etc.

6. Voyez aux Salons de 1765, 1769, 1773.

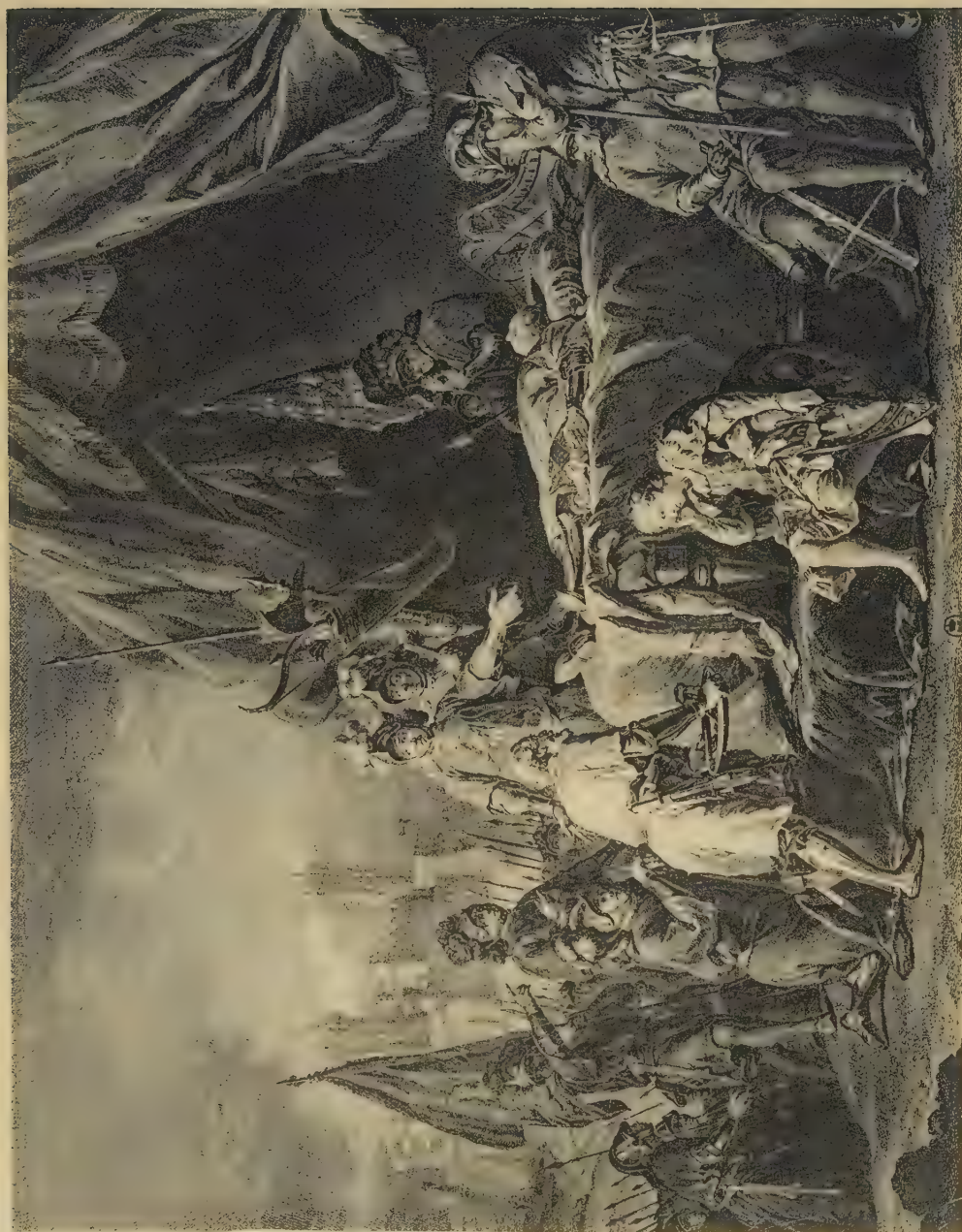
PLANCHE XXI

BRENET

Mort de Du Guesclin (1777).

D'après la gravure de Henriquez.

Musée de Versailles.



« impies » et au grand scandale des « dévots¹ », Lagrenée va jusqu'à montrer l'Enfant-Dieu tout nu, jouant dans son bain² !

Ainsi attaché à la « petite manière », Lagrenée semblait assez peu préparé à comprendre et à rendre les scènes tirées des grands poèmes épiques ou de l'Histoire ancienne. Pendant longtemps, il s'en écarte, en effet. Mais il arrive une époque, après 1760, où le mouvement l'entraîne à son tour, et où il mettra, lui aussi, vaille que vaille, son talent au service d'Homère³, de Plutarque et de Tite-Live⁴. En cette partie, la grande toile représentant la *Mort de la femme de Darius*, qu'il peignit à Rome en 1785, est peut-être son chef-d'œuvre.

4. — J.-B. Deshays (1729-1765).

Deshays⁵ fut successivement l'élève de J.-B. Descamps (à Rouen), de Collin de Vermont, de Jean Restout, de Carle Van Loo, de Natoire et enfin de Boucher, dont il épousa la fille en 1759. C'était une nature tendre et ardente, prompte à l'enthousiasme comme à l'abattement. A Rome, où il traîna un mortel ennui, il s'était senti des affinités pour les Carraches plutôt que pour Raphaël, et il s'était efforcé, non sans succès, de prendre le « grand caractère » de leur dessin. Agréé dès son retour à Paris en 1758, il était reçu à l'Académie l'année suivante, et, à trente et un ans, nommé adjoint à professeur. C'est entre 1759, date de son premier envoi au Salon, et 1765, date de sa mort, que s'écoule toute sa carrière artistique. Mais si courte qu'elle soit, cette période de six années fut assez féconde en œuvres estimables pour marquer dans l'histoire.

Tout de suite, il s'impose à l'attention par l'énergie de son style, comme par le choix de ses sujets. A une époque où les artistes étaient préoccupés surtout de jolis minois, de tendres colombes, d'essaims d'Amours et de guirlandes de roses, il affiche, au contraire, sa prédilection pour les grandes scènes héroïques ou pathétiques. De tous les artistes de la seconde moitié du XVIII^e siècle, il est le premier qui se

1. Bachaumont, *Lettres sur les Peintures* (1769), p. 46.

2. Salon de 1769.

3. Lagrenée peint en 1781 le *Serment d'Agamemnon*, d'après le 3^e chant de l'Illiade. (Salon de 1781. — Au Musée de Reims.)

4. La *Mort de Servius Tullius* et la *Mort de César* (Salon de 1763), *Coriolan* (peint en 1764), *Cléopâtre expirante* (vers 1765, gravée par Basan), *La Lacédémonienne* (Salon de 1771), etc.

5. Agréé en 1758, reçu en 1759; prof. adjoint en 1760.

sente vraiment « le génie épique » et de taille à illustrer Homère. Il débute avec son tableau de réception représentant le *Cadavre d'Hector exposé sur les rives du Scamandre* et il continue par une suite de modèles en sept pièces pour une tenture de Beauvais ¹, l'*Enlèvement d'Hélène*, la *Colère d'Achille*, les *Reproches d'Hector à Pâris*, etc. Au Salon de 1765, figure un neuvième tableau tiré de l'Illiade : *Achille poursuivi par le Scamandre*. Deshayes se complaît à la « dégoûtante bouche-rie ² » que lui offre la Vie des Saints; il traite trois épisodes du *Martyre de Saint André* ³ et *Saint Victor condamné au supplice* ⁴. Il a, comme Baculard d'Arnaud, l'imagination hantée de « drames sombres », de visions funèbres et sépulcrales; il peint *Saint Benoît recevant le viatique* ⁵, *Saint Jérôme écrivant sur la mort* ⁶, *La résurrection de Lazare* ⁷, *Artémise au tombeau de Mausole* ⁸, *Le comte de Comminges à l'Abbaye de La Trappe baisant la main d'Adélaïde mourante* ⁹.

Ses moyens d'expressions sont en rapport avec les sujets qu'il traite. Il pousse la recherche de l'effet dramatique jusqu'au réalisme le plus âpre. Il veut que le spectateur frémissse devant ses toiles. La froide tranquillité des marbres antiques ne l'attire pas. S'il adore Homère, c'est qu'il aime le mouvement, l'action, la passion. A ses yeux, le reste est accessoire; la science du costume, notamment, est une vanité. Que lui importe que les armes d'Achille soient conformes ou non à la minutieuse description du poète, que le casque d'Hector soit orné d'un panache de plumes ou de crin de cheval ¹⁰? Son but est de provoquer une émotion forte, non point de faire étalage d'archéologie.

C'est, par conséquent, à Anvers et à Bologne que se trouvent ses modèles préférés. C'est Rubens, c'est Le Guerchin, c'est Le Guide, Le Dominiquin, et surtout les Carraches, qui réalisent, pour lui, la plus haute forme de l'art. Il les imite, les copie, les pastiche sans retenue.

1. Jules Badin, *La manufacture de tapisseries de Beauvais*, Paris, 1909, in-4°, p. 62 et 88.

2. L'expression est de Diderot, *Essai sur la peinture*, p. 492.

3. Ces trois tableaux, dont deux ont figuré aux Salons de 1759 et de 1761, sont actuellement au Musée de Rouen.

4. Salon de 1761. — A l'église Saint-Louis de Versailles.

5. Au Musée d'Orléans.

6. Salon de 1765. — A l'église Saint-Louis de Versailles.

7. Salon de 1763. — Ce tableau ne figure pas au Livret (cf. DEL. 99, et Diderot, *Salon de 1763*).

8. Salon de 1765.

9. Salon de 1765 (dessin). Cf. dans les portefeuilles du Louvre, un dessin de Deshayes représentant un moribond qui dicte son testament.

10. Voyez, à ce propos, les critiques que lui adresse l'abbé de La Porte (*Observateur littéraire*, 1759, III, 317 et suiv.).

Voici leurs thèmes habituels, voici leurs formes ressenties, leur goût de dessin, large et abondant, voici leurs compositions pyramidales, leurs raccourcis, leurs « oppositions naturelles et bien ménagées », comme dit Diderot, « de natures innocentes et douces », qui font « sortir l'atrocité des caractères ¹ », leurs draperies exubérantes, leurs figures de vieillards à barbe blanche, et leur recherche intense des effets d'ombre et de lumière ! En fait, on peut dire que Deshays fut le dernier, le plus complet et le plus brillant représentant de l'École bolonaise au XVIII^e siècle. Les contemporains qui avaient conservé le culte de Bologne ne s'y trompèrent pas ². Ils reconnurent en lui un reflet de leur idole et ils le couvrirent d'encens. Desfriches le cite d'emblée en exemple aux peintres faibles, comme Noël Hallé ³. Diderot le proclame « le premier peintre de la nation ⁴ ». L'abbé de La Porte l'appelle le « soleil levant de l'École française ⁵ ». Et le jour où l'artiste meurt prématurément, âgé seulement de trente-six ans, tout le monde est convaincu que celle-ci vient d'éprouver une perte irréparable. Diderot, Cochin, Fontaine se font l'écho du sentiment unanime, quand ils consacrent à la mémoire de Deshays, et à la glorification de son œuvre, des pages vibrantes d'émotion ⁶.

5. — François Doyen (1726-1806).

Deshays avait, en somme, un tempérament robuste, mais un peu rigide et exclusif. François Doyen ⁷, tout en visant au même but et s'inspirant des mêmes maîtres, sera plus largement éclectique, plus varié, plus inégal aussi. Le premier attache davantage d'importance à « la fierté du dessin », le second montre plus de passion pour la couleur. Il irait à Anvers plus volontiers qu'à Bologne. Une de ses premières œuvres, sa *Fête au dieu des Jardins* ⁸, où il étalait « de grosses femmes endormies et éivrées », montrait déjà en lui un imitateur de Ru-

1. Diderot, *Salon de 1765*.

2. Voy. *Mercure de France*, sept. 1761.

3. Dumesnil, *Amateurs d'autrefois*, III, 157.

4. *Salon de 1761*.

5. *Mercure de France*, sept. 1763. Cf. DEL. 1289.

6. Diderot, *Salon de 1765* : « Ce peintre n'est plus. C'est celui-là qui avait du feu, de l'imagination et de la verve !... C'est celui-là qui était vraiment poète... ». — C.-N. Cochin, *Essai sur la vie de M. Deshays* (*Mercure*, juin 1765). — Fontaine, *Éloge historique de M. Deshays* (*Nécrologe de 1767*).

7. Agréé en 1758, reçu en 1759 ; prof. adjoint en 1767 ; professeur en 1776.

8. *Salon de 1759*. — Il en existe un dessin dans les portefeuilles du Louvre.

bens. Au surplus, Doyen a rapporté d'Italie, et de Naples en particulier, où il a étudié les grandes « machines » de Luca Giordano et de Solimena¹, le goût des compositions étendues². La *Mort de Virginie*, *Andromaque défendant Astyanax contre les soldats d'Ulysse*, le *Miracle des Ardents* sont des toiles de 20 à 22 pieds sur 12, *Vénus blessée par Diomède* mesure plus de 15 pieds de large sur 14 de haut. Ce sont les plus vastes morceaux du Salon.

D'autre part, Doyen n'abuse pas, comme Deshayes, de la forme pyramidale; il ne l'emploie qu'à bon escient, là où elle se justifie, par exemple, dans le *Miracle des Ardents* et à la Coupole de la Chapelle Saint-Grégoire des Invalides. Autrement, il s'inspire plutôt des belles ordonnances de Raphaël, et aussi de celles du Dominiquin; il a étudié de très près la *Communion de saint Jérôme* et les pendentifs de Saint-André della Valle, et il a vu certainement les fresques, d'une composition si savante, de San Gregorio et de Grotta-Ferrata³.

Doyen entre en scène, avec Deshayes, en 1759, à l'heure, où précisément se manifeste, dans le goût français, en art comme en littérature, et parallèlement au retour à l'antique, un courant de réalisme intense, à l'heure où l'on distingue les premiers symptômes de la « manie des drames sombres » et du « genre atroce » de Baculard d'Arnaud, auquel prélude Lemierre avec sa tragédie de *Térée* (1761). Tandis que Deshayes travaille, pour sa réception, au *Cadavre d'Hector exposé sur les rives du Scamandre*, Doyen se fait agréer sur une *Mort de Virginie*⁴, sujet en lui-même si « affreux », que le peintre juge à propos d'excuser son choix par une note insérée au Livret du Salon⁵. Il aura moins de scru-

1. *Cor. Dir.* XI, 26.

2. Doyen en tire argument pour obtenir de d'Angiviller, en 1775, un vaste atelier au Louvre. C'était la salle même où l'Académie d'Architecture tenait autrefois ses séances. (Stein, *R. Soc. B.-A. Dép.*, 1888, p. 244.)

3. Ces dernières fresques du Dominiquin étaient, dès cette époque, vulgarisées par la gravure. Voyez la publication intitulée *Picturae Dominici Zampieri, vulgo Domenicho, quae exant in sacello sacrae aedi cryptoferratensi*, Romae, 1762, in-f°. Ces peintures représentent quelques épisodes des vies de Saint Nil et Saint Barthélemy. Le monastère de Grotta-Ferrata, situé près de Tusculum, était un lieu de pèlerinage artistique. [(Cf. Bergeret et Fragnard, *Journal de Voyage*, éd. Tornézy, p. 360; G. L. Poubel, *Grotta-Ferrata*. (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1904, I, 340.)]

4. Peint en 1758, exposé au Salon de 1759. Actuellement au Musée de Parme. — L'esquisse terminée, mesurant 4 pieds sur 2 pieds 4 pouces, a passé, en 1775, à la vente Felino. Un dessin conservé dans les Portefeuilles du Louvre en donne la première pensée.

5. Cette note est ainsi conçue : « Le moment représenté est celui où le décemvir, aveuglé par la passion, prononce que Virginie appartient à Claudius et commande aux soldats de chasser le peuple. Le peintre a préféré ce moment à l'horreur de celui qui le suivit, où Virginus sacrifia sa fille pour lui sauver l'honneur et la liberté. »

pules quelques années plus tard, lorsqu'il peindra *Vénus blessée par Diomède* (1761), et le fameux *Miracle des Ardents* de l'église Saint-Roch (1767). La sensation produite par ce dernier morceau fut énorme et se prolongea jusqu'au XIX^e siècle. Doyen apparut dès lors comme le plus vigoureux coloriste de l'École française et presque comme un nouveau Rubens. Maintenant que Deshays n'était plus, c'était sur Doyen qu'allaient se concentrer toute l'attention et toutes les espérances¹.

Il ne devait malheureusement pas soutenir sa réputation. Après la *Vie de Saint Grégoire*² et la *Mort de Saint Louis*³, où il trouva deux nouvelles occasions de peindre des scènes de peste, s'il traite encore quelques sujets d'action pathétiques, tels que le *Cadavre d'Hector rapporté par Priam*⁴ ou *Mars vaincu par Minerve*⁵, l'époque de ses grands succès est close. « Tartouillis » lui avait déjà reproché d'avoir « littéralement plagié » Le Dominiquin, Rubens, Pierre de Cortone et Sébastien Bourdon⁶. D'autres critiques viennent à la rescousse. On blâme ses compositions confuses, ses couleurs tranchantes, son dessin incorrect⁷. Au Salon de 1779, on le déclare « détestable depuis quelque temps » et l'on croit distinguer, en effet, une orientation nouvelle de sa manière. Est-ce lassitude, manque d'assurance, ou fantaisie d'artiste? Après ses toiles immenses et tragiques, inspirées des plus grands maîtres, il peint de tout petits tableaux d'agrément dans le goût des Lagrenée, il recherche les « pensées poétiques et ingénieuses », et, en même temps que les héros d'Homère, il se plaît à « célébrer les jeux des Amours, les myrtes et les roses de Vénus, et la coupe du voluptueux Anacréon⁸ ».

6. — Brenet (1728-1792).

Nicolas Guy Brenet⁹ manque à coup sûr de tempérament et de ca-

1. Voyez Diderot, *Salon de 1767*. — *Mercur de France*, sept.-oct. 1767. — *Journ. Encycl.*, sept.-oct. 1767. — Bachaumont, *Lettres sur les Peintures*, 1767, p. 7.

2. Ces peintures étaient achevées en 1771.

3. Salon de 1773. — A l'Église Saint-Louis-en-l'Île.

4. Salon de 1779.

5. Salon de 1781. — Au Musée de Poitiers.

6. *Dialogues sur la Peinture* (1773).

7. *Journ. Encycl.*, nov. 1781, I, 502. — DEL. 259, 277, 325.

8. Abbé Grosier, *Journal de Littérature*, n° 26, année 1779, p. 22. Un des tableaux exposés par Doyen au Salon de 1779 représentait *Une Nymphé qui a volé un nid d'Amours*.

9. Agréé en 1762; reçu en 1769; professeur adjoint en 1773; professeur en 1778.

ractère. Mais qui n'en manque point, à l'époque? Ancien élève de Charles Coypel et de Boucher, il arrive dans une période de transition et il mettra longtemps à rompre avec la manière de ses maîtres. Il finira cependant par se rallier au mouvement « antiquisant » et, s'inspirant de Vien, il cherchera à concilier le naturel avec le Beau idéal, la feinte naïveté du sentiment avec la noblesse du style. Malheureusement, il n'a pas le temps de préparer à loisir ses tableaux. « Les besoins domestiques » le pressent. Il travaille vite, pour gagner davantage.

La nécessité de procurer à sa femme et à ses enfants, selon les expressions de Diderot, « du pain, des jupons, un bonnet, des souliers », l'oblige d'abord à se spécialiser dans le genre religieux. Pendant une quinzaine d'années, à partir de 1763, il ne traite guère que des « sujets de dévotion »¹. « Il a », écrit l'auteur des *Salons* en 1767, « la pratique de tous les curés de village », et, la peinture d'église étant assez mal rémunérée, « il leuren donne », ajoute-t-il, « pour leur argent ». Ce n'est qu'en 1773, l'année où l'Académie l'élit professeur adjoint, qu'à force de prières et de démarches, ce « bon diable » obtient du Premier Peintre Pierre la commande d'un tableau pour le Roi². Destiné à la chapelle de l'École militaire, il devait représenter *Saint Louis recevant les ambassadeurs des Tartares et du Vieux de la Montagne, prince des assassins*. Brenet s'en acquitta assez brillamment pour que sa toile, si médiocre qu'elle apparaisse aujourd'hui, fût considérée comme la meilleure après celle de Doyen³. Dès lors, Pierre et d'Angiviller ne dédaignent plus un artiste dont ils prévoient que les œuvres « feront de la poussière au Salon »⁴ et ils lui assurent du travail. Aussi, après 1775, Brenet renonce-t-il à la peinture religieuse⁵ pour se consacrer presque exclusivement aux « sujets romains », tels que *Caïus Furius Cressinus accusé de sortilèges*, *Métellus sauvé par son fils*, *Cincinnatus créé dictateur*, *Piété et générosité des dames romaines*; ou « nationaux », comme les *Honneurs rendus au connétable Du Guesclin*, la *Courtoisie du chevalier Bayard*, etc.

1. On notera seulement un sujet anacréontique en 1765, six panneaux décoratifs et allégoriques pour une des Chambres du Parlement de Douai en 1769, et quelques sujets mythologiques en 1771.

2. Cf. les *Dialogues sur la Peinture* de « Tartouillis » (1775).

3. Bachaumont, *Lettres sur les Peintures*, p. 131, 187.

4. *Lettre de Pierre à d'Angiviller*, 10 juillet 1779 (Arch. Nat. O¹ 1925 B¹³).

5. Nous ne trouvons plus à citer de lui, en ce genre, que le tableau d'autel représentant le *Bon Pasteur*, qu'il peignit, en 1777, pour la chapelle de la « Maison de Santé établie à la Petite-Pologne », à Paris (*Journal de Paris*, 5 oct. 1777).

L'exposition de 1777 le signale définitivement à l'attention. L'année suivante, il est nommé professeur, et c'est lui que Pierre proposera, en 1779, pour la place de Directeur de la Manufacture de Beauvais¹. Ainsi, Brenet était peu à peu devenu l'un des Peintres d'Histoire les plus en renom de la fin du XVIII^e siècle.

2^e PÉRIODE : *Artistes agréés de 1775 à 1785*². — *La génération de Ménageot et David.*

1. — **Ménageot** (1744-1816).

François Ménageot³ était un artiste fort bien doué. Élève de Deshayes et de Boucher, il remportait à 21 ans, en 1765, un second Grand Prix sur le sujet de *Tullie faisant passer son char sur le corps de son père*⁴. Ce morceau de début, composé d'éléments classiques, annonçait un coloriste. La blonde Tullie, coiffée de blanc, debout sur son char doré, se détache en clair sur le ciel sombre. Ménageot se souvient de ses maîtres et il connaît déjà son Rubens. L'année suivante, il remporte le premier prix. A Rome, Bergeret et Fragonard le trouvèrent, à la fin de 1773, étudiant « à fond, avec choix et profit » Raphaël et Michel-Ange⁵. De retour en France, il participe pour la première fois et avec un plein succès, au Salon du Louvre, en 1777. Son principal envoi était une toile représentant les *Adieux de Polyxène à Hécube*, au moment où Pyrrhus vient chercher la victime qu'il a décidé d'immoler aux mânes d'Achille.

Au Salon suivant, Ménageot expose deux tableaux d'église, la *Justification de Suzanne* et *David offrant sa vie au Seigneur pour racheter son peuple de la peste*⁶. Ces morceaux, réellement émouvants, lui concilient déjà la faveur du public⁷, qui sera définitivement conquis, en 1781,

1. *Lettre de Pierre à d'Angiviller*, 10 juillet 1779 (Arch. Nat. O¹ 1925 B¹²).

2. De 1775 à 1785, treize nouveaux Peintres d'Histoire sont agréés à l'Académie. Ce sont : J.-S. BERTHÉLEMY, A.-F. CALLET, F.-G. MÉNAGEOT, F.-A. VINCENT (1777); Jean BARDIN, J.-B. SUVÉE (1779); J.-J.-F. LE BARBIER (1780); J.-L. DAVID (1781); J.-B. REGNAULT, J.-J. TAILLASSON (1782); J.-F.-P. PEYRON, Simon JULIEN (1783); A.-Ch.-G. LEMONNIER (1785).

3. Agréé en 1777; reçu en 1780. Professeur-adjoint en 1781.

4. Au Musée de Nancy.

5. Bergeret et Fragonard, *Journal de Voyage*, éd. Tornézy, p. 172.

6. Ces deux tableaux sont à l'église Saint-Pierre de Douai. Les esquisses, au Musée de la ville.

7. « C'était un jeune homme l'année passée que M. Ménageot », écrit Dupont de Nemours, « mais quand on a fait ce tableau-là (la *Peste de David*), on n'est plus un jeune homme. » (*Lettres sur les Salons*, AAF. 1908, p. 81.)

par la *Mort de Léonard de Vinci*. Sitôt parue, cette œuvre fit oublier le *Président Molé* de Vincent. Diderot la déclara « très belle, surtout d'une magie d'effet et de couleur étonnante ». Et tous les publicistes s'accordèrent à y voir le chef-d'œuvre du Salon¹.

La partie engagée par Vien semble devoir dès lors se jouer entre Ménageot, Vincent et David, lequel débute précisément cette même année². L'Académie reconnaît le mérite de Ménageot en l'élisant aussitôt professeur adjoint, et Pierre, en 1783, propose à d'Angiviller de le nommer, à la place de Durameau, professeur des Élèves Entretenus³. A tort ou à raison, on le considère comme un précurseur. Il éclipse Vien, Brenet et les autres. « Depuis quatre ans », lit-on dans une brochure de l'époque, « la Peinture française a pris un essor peu commun; le genre minaudier, si longtemps admis dans l'École, s'est trouvé tout à coup abandonné... Celui qui se montra d'abord un des restaurateurs, ce fut l'auteur des tableaux de *Polyxène*, de *Suzanne justifiée*, de *Léonard de Vinci*⁴... » Le jugement de Grimm n'est pas moins catégorique : « M. Ménageot est celui de nos jeunes peintres qui s'est le plus écarté de la petite manière des anciens maîtres de l'École française⁵... »

En 1783, Ménageot est à l'apogée de son talent et de sa réputation. Il expose *Astyanax arraché des bras d'Andromaque par ordre d'Ulysse*, une *Allégorie à la naissance du Dauphin*, une *Charité romaine*.

Au Salon de 1785, il se trouve brusquement supplanté par David. Près du *Serment des Horaces*, sa *Cléopâtre rendant son dernier hommage au tombeau d'Antoine*, passe presque inaperçue.

2. — Vincent (1746-1816).

F.-A. Vincent⁶, fut, avec David, Peyron, Taillasson, J.-B. Reignault et Suvée, un des meilleurs élèves de Vien. Il avait remporté le Prix de Rome en 1768. Agréé en 1777, il exposait la même année quelques tableaux, entre autres un *Bélisaire recevant l'aumône* et un

1. *Journal Encyclopédique*, nov. 1781, I, 499; DEL. 259, 264.

2. Voy. [Paul], *Sur la Peinture*, ouvrage succinct qui peut éclairer les artistes sur la fin originelle de l'art..., La Haye (Paris), 1782, in-12.

3. *Arch. Nat.* O¹ 1927⁴.

4. *Le Triumvirat des Arts*, 1783, in-12.

5. Grimm, *Cor. lit.*, XIII, 380 (1783).

6. Agréé en 1777, reçu en 1782. Professeur adjoint en 1785.

PLANCHE XXII

VINCENT

*Le Président Molé arrêté par les factieux pendant les troubles
de la Fronde (1779).*

Paris, Salle des Conférences de la Chambre des Députés.

Photo Moreau.



Saint Jérôme retiré dans le désert, qui « annonçaient, dit le *Mercur*, un artiste qui vise aux grands effets ¹ ». « Voilà un *Saint Jérôme*, dont l'auteur ira loin », prédit « la Prêtresse ² », « il dessine correctement, il a le grand caractère de l'Histoire, il drape d'un bon choix » ; et elle ajoute cette phrase typique, qui atteste du moins que, si Vincent vise au grand, c'est par le réalisme qu'il compte y atteindre : « Ses portraits sont très bien et cette petite napolitaine est digne des grands maîtres. *Destiné à faire de grandes choses, je crains qu'il ne perde son temps à faire des portraits* ³. »

C'est au Salon de 1779 que devait paraître son chef-d'œuvre, le *Président Molé arrêté par les factieux pendant les troubles de la Fronde*⁴. Il fléchit un peu à l'exposition suivante, puis se releva, en 1783, avec son *Paralytique guéri à la piscine*, toile « superbe », qui, d'après un grand nombre d'amateurs, « remporta la palme du Salon ⁵ ». Ce fut, d'ailleurs, un triomphe de courte durée. Sur ce qu'il était capable de faire, en 1785, son *Histoire de Henri IV*⁶ et son *Aria et Pætus*⁷ nous renseignent suffisamment. En face de telles œuvres on serait tenté de dire qu'elles étaient indignes de la réputation qu'on avait faite à leur auteur. Et David n'aura vraiment pas beaucoup de peine à éclipser un artiste qui, en pleine force de l'âge, est déjà sur le déclin.

3. — Suvée (1743-1807).

J.-B. Suvée⁸ n'apporte pas de Bruges, son pays d'origine, le tempérament robuste, exubérant et coloriste, qu'on attendrait d'un homme des Flandres. Au contraire, et la chose est à noter, entre 1775 et 1785, tandis que ses collègues se torturent l'imagination pour se hausser

1. *Mercur*, sept.-oct. 1777.

2. DEL, 189. Cf. Bachaumont, *Lettres sur les Peintures*, p. 232.

3. Vincent exposait, entre autres, les portraits de M. Bergeret, du peintre Berthélemy et de l'architecte Rousseau. — Sur le réalisme de Vincent, voy. l'article de M. H. Lemonnier, *Notes sur le peintre Vincent* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1904, II, 287).

4. Cette toile, actuellement dans la Salle des Conférences de la Chambre des Députés, eut un succès considérable. C'est « un chef-d'œuvre accompli », déclare un critique (DEL, 207).

5. *Journal Encyclopédique*, nov. 1783, II, 160. — Ce tableau a disparu.

6. Cette *Histoire de Henri IV*, en six pièces, avait été commandée par d'Angiviller en 1783, pour faire une tenture de Gobelins. L'un de ces cartons, *Henri IV rencontrant Sully blessé*, exposé au Salon de 1785, est conservé au Musée d'Amiens. — Cf. Fenaille, *État g^{al} des tapisseries... des Gobelins*, xviii^e siècle, 2^e partie, p. 354.

7. Au Musée d'Amiens.

8. Agréé en 1779, reçu en 1780. Professeur adjoint en 1781.

jusqu'à la grande manière, Suvée applique les ressources de sa nature fine et bien douée à la réalisation d'un style presque délicat. Ponce, son biographe, écrit très justement : « Si Suvée ne possédait pas cette vigueur de couleur, cette fierté de touche qui en imposent au premier coup d'œil, il connaissait parfaitement cette harmonie, cette suavité, qui plaisent toujours. La grâce de ses compositions, l'expression de ses têtes, douce, sentimentale, forment le caractère distinctif de ses productions ¹. »

Son premier succès fut une victoire contre David, qui dut lui abandonner le Prix de Rome, en 1771, sur un *Combat de Minerve et de Mars*. On peut juger le morceau de Suvée, actuellement au Musée de Lille. Comme tous les débutants de sa génération, l'auteur s'y montre encore tout imprégné de la petite manière académique et son tableau, autant que celui de David, est composé d'éléments empruntés à des œuvres connues : une Minerve et un Mars qu'on retrouverait aisément chez Boucher, une Vénus aux carnations blondes cédée par Lemoyne ou Rubens, un coloris clair et papillotant voisin de celui de Natoire, au demeurant et dans l'ensemble, un honorable tableau d'élève.

Suvée reste en Italie de 1772 à 1778, six années pendant lesquelles son esprit s'ouvre, se documente et s'oriente. Tout est nouveau pour lui, tout l'intéresse. Il voyage, il regarde, il s'informe. A Albano, il dessine le prétendu Tombeau des Horaces et des Curiaces². Il rapporte de Sicile, où il excursionne en 1777, un croquis du Temple de Ségeste³. Nous n'avons pas de preuve positive qu'il fréquenta l'atelier de Raphaël Mengs ; mais, à coup sûr, il en subit l'influence. C'est le célèbre peintre du *Parnasse* qui l'initie au culte de Poussin et surtout de Raphaël, auquel il restera si profondément attaché⁴ ; c'est Mengs, peut-être plus encore que Vien, qui l'oriente vers l'étude de l'antique⁵, le prépare à comprendre et à admirer le Beau idéal dans la Vénus de Médicis⁶, et

1. Ponce, *Notice sur Joseph-Benoît Suvée*, dans le *Courrier de l'Europe et des Spectacles*, 27 juin 1808.

2. Ce dessin a passé, en 1786, à la vente Bergeret, de Grandcour.

3. Au Musée du Louvre (portefeuilles).

4. Dans le tableau d'*Énée qui s'apprête à retourner au combat* (1785), un critique observe qu'« Anchise et l'homme qui le suit rappellent Raphaël, dont M. Suvée se souvient quelquefois avec succès... » (DEL. 344).

5. Selon Miette de Villars, Suvée, avant de partir pour Rome, disait assez irrévérentieusement de l'Apollon du Belvédère : « Ce n'est qu'un navet ratissé » (*Mémoires de David*, 1850, p. 64).

6. Voyez la correspondance de Suvée en 1778, publiée par M. Henry Lemonnier (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1903, II, 97).

lui inspire, enfin, cette « pureté de style et de drapé », cette « rareté de composition », cette « froideur » extrême, qui, déjà sensibles et d'un effet heureux dans sa jolie *Naissance de la Vierge*¹, ou dans son *Saint Sébastien*², paraîtront excessives dans la *Vestale Émilie rallumant le feu sacré*³, ou dans *Énée arrêté par Creüse*⁴.

Ainsi, tour à tour glacial et gracieux, selon qu'il se souvient davantage de Mengs et de Vien, ou de Raphaël, du Guide, de Pierre de Cortone et de Greuze, Suvée, doué de qualités précieuses, n'a pas encore atteint le prestige d'un chef d'école, lorsque, parti du même point que lui, David apparaît et le dépasse.

4. — Peyron (1744-1814).

Après le flamand Suvée⁵, ce fut le tour de J.-F.-P. Peyron, un méridional⁶, élève de Lagrenée l'ainé et de Dandré-Bardon, à triompher du jeune David au concours du Prix de Rome (1773). Le sujet proposé cette année-là était la *Mort de Sénèque*. La composition de Peyron est plus sobre, plus disciplinée, mieux rythmée que celle de David. Elle rappelle un peu la disposition en bas-relief chère à Poussin. Le fond du tableau est occupé par une colonnade, où se dressent deux statues d'orateurs romains. Sénèque, nu, les jambes pendantes, est assis sur un lit à l'antique ; un esclave, à genoux à ses pieds, reçoit dans un bassin le sang qui s'échappe de ses veines ouvertes. D'un geste simple, mais pathétique, il retient par la main Pauline, qui fond en larmes. Et, comme il veut mourir en stoïcien, il s'efforce de maintenir sa tête droite. Comparé à celui de David, le tableau de Peyron était certainement plus près du « grand style » ; surtout, il était mieux dans le ton du sujet⁷.

Peyron, après un séjour de deux ans à l'École royale des Élèves Protégés, dont il fut un des derniers pensionnaires, partit pour Rome en 1775, la même année que son ancien concurrent David. Dans la Ville

1. Salon de 1779. — A la Chapelle de l'Assomption, rue Saint-Honoré, à Paris.

2. Daté de 1779. — Au Musée Moderne de Bruges (voyez H. Lemonnier, *loc. cit.*, p. 108).

3. Salon de 1781. — *Le Pourquoi*, 1781, p. 21 ; *Journ. Enc.*, nov. 1781, I, 504 ; DEL. 259, p. 15 ; Diderot, *Salon de 1781*.

4. Salon de 1785. — Au Musée de Douai. Cf. DEL. 344, 1345.

5. Agréé en 1783.

6. Peyron était originaire d'Aix-en-Provence.

7. Le tableau original de Peyron a disparu, il ne nous est plus connu que par une médiocre gravure de l'artiste lui-même. On en trouve aussi une gravure au trait dans les *Annales*, de Landon (XV, 45).

Éternelle, « il s'applique à ramener le style grec » et par son zèle à étudier la manière de Poussin et l'Antique, il exerce sur ses condisciples une influence très sensible, que David résumera d'un mot sur sa tombe en disant : « Il m'a ouvert les yeux ¹. »

Dès 1779, Vien croit pouvoir fonder les plus grandes espérances sur son pensionnaire. Le cardinal de Bernis, le fastueux ambassadeur de France à Rome, l'accueille et lui confie une double commande ². Enfin, d'Angiviller lui-même, après lui avoir accordé une prolongation d'un an, déclare très haut que Peyron « est un de ceux sur lesquels il compte pour remonter notre peinture ³ ».

Peyron séjourne encore à Rome, à ses frais, jusqu'en 1783, époque à laquelle il rentre à Paris pour se faire agréer sur *Marius*, et les *Funérailles de Miltiade* ⁴.

Au Salon de 1785, on remarque beaucoup son *Alceste*, mais il s'est laissé distancer, dans le « style sublime », par David, et il devra se résoudre à passer au second plan.

5. — David (1748-1825).

Le Peintre d'Histoire vers lequel, en 1785, se tournent tous les yeux, c'est Louis David ⁵, l'auteur du *Serment des Horaces*. Il est « le Messie », il incarne, à cette heure, au suprême degré, la pensée, les tendances, les goûts de sa génération ⁶. C'est « un athlète » qui, par un beau tour de force, atteint, enfin, le but, et dont le geste emporte les applaudissements des spectateurs délivrés soudain d'une attente anxieuse et longue. Pas une voix discordante parmi les critiques. Le *Serment des Horaces*, réalisant la formule d'art tant de fois affirmée depuis 1747, passe pour « le plus beau tableau du siècle », on va jusqu'à dire « une

1. Émeric David, *Peyron* (dans la Biographie Michaud).

2. *Bélisaire recevant l'hospitalité d'un paysan qui avait servi sous lui* et *Cornélie, mère des Gracques*. Les esquisses de ces deux tableaux, actuellement au Musée de Toulouse, ont paru au Salon de 1785. (*Cor. Dir.* XIII, 478.)

3. *Cor. Dir.* XIII, 481. Les commissaires, en 1780, louent « la suavité de sa couleur ». (*Cor. Dir.* XIV, 8.)

4. *Marius qui, par la fierté de son regard, fait tomber les armes des mains d'un soldat venu pour le tuer*. (Ce tableau a disparu.) — Les *Funérailles de Miltiade*, ou plutôt *Cimon, fils de Miltiade, retirant de la prison le corps de son père*, aujourd'hui au Louvre, ont fait partie de la collection du comte d'Angiviller (NAAF. 1901, 331). Peyron a gravé de sa main ce tableau.

5. Agréé en 1781, reçu en 1783.

6. A Péron, *Notice historique sur le tableau du Serment des Horaces*, (*Annales de la Société libre des Beaux-Arts*, IX, 278.)

merveille' ». A Paris comme à Rome, son apparition provoque un délire d'enthousiasme, dont les contemporains nous ont transmis l'écho². Vien lui-même, le « patriarche de l'École française », se déclare prêt à céder la place et célèbre avec orgueil le triomphe de son élève. « De tous mes ouvrages », lui dit-il, « vous êtes le plus précieux et celui qui me fera le plus d'honneur³. »

L'histoire des débuts de David est connue. Thomé de Gamond⁴, Alexandre Lenoir⁵, Miette de Villars⁶, E.-J. Delécluze⁷, avant Jules David⁸, l'ont racontée⁹. Nous nous bornerons à en rappeler les traits essentiels, pour montrer surtout combien ses débuts ressemblent, en somme, à ceux de tous les Peintres d'Histoire de son temps.

Son génie s'est formé dans la période de vingt années qui s'écoule entre 1765 et 1785.

De 1765 à 1775, il travaille à l'atelier de Vien et à l'Académie royale. « Vous irez chez Vien », lui avait dit son cousin Boucher, à qui il demandait conseil; « c'est un bon peintre, et qui professe bien; il est un peu froid, mais *venez me voir souvent*, et lorsque vous m'apporterez de vos ouvrages, je corrigerai le défaut de ce maître, en vous apprenant à mettre de la chaleur et à casser un bras et une jambe avec grâce¹⁰. » A en juger par les premiers résultats, il dut mettre largement à profit le conseil de Boucher. La verve facile du « Peintre des Grâces » a beaucoup plus d'effet sur lui que la sagesse de Vien, et l'on peut dire que, jusqu'en 1770, il est plus l'élève de Boucher que de son maître direct. Le *Combat de Minerve contre Mars*¹¹, qui lui valut, d'ailleurs, le second Prix de Rome en 1771, l'atteste avec évidence. Son

1. *Journal encyclopédique*, oct. 1785, II, 165.

2. Sur la sensation produite à Rome par le *Serment des Horaces*, voyez Péron, *loc. cit.*, p. 285; Tischbein (W.), *Aus meinem Leben*, Selbstbiographie herausgegeben von G. G. W. Schiller, Braunschweig, 1861, p. 44-57; *Journal encyclopédique*, oct. 1785, II, 165; *Journal de Paris*, 17 sept. 1785; Grimm, *Cor. lit.*, XIV, 288-291; DEL. 333, 335, 344, 345, 363, 1349, etc. — Le tableau terminé, David l'avait exposé dans son atelier près de la Piazza del Popolo. Toute la ville y accourut. La foule était si grande qu'il fallut placer des cavaliers et des factionnaires au coin des rues et près de la porte de l'atelier, pour maintenir l'ordre.

3. *Mercure de France*, 1^{er} oct. 1785.

4. *Vie de Louis David*, 1826, in-8°.

5. *David, Souvenirs historiques*, 1835, in-8°.

6. *Mémoires de David*, 1850, in-8°.

7. *Louis David, son école et son temps*, 1855, in-8°.

8. *Le peintre Louis David*, 1880, in-4°.

9. Les débuts de David ont été exposés avec beaucoup de sens critique par M. L. Rosenthal, *Louis David*, 1904, in-8°.

10. Miette de Villars, *Mémoires de David*, p. 53.

11. Au Louvre.

tableau pour le concours de 1772, *Apollon et Diane perçant de flèches les enfants de Niobé*¹, était, semble-t-il, dans le même goût. En 1773, sa composition de la *Mort de Sénèque*² est encore conçue selon la formule impersonnelle suggérée par l'enseignement académique. Elle est constituée d'éléments empruntés aux maîtres du XVIII^e siècle et qu'on reconnaît au premier coup d'œil. Sénèque est assis, soutenu par les médecins qui lui ont ouvert les veines. Le centurion est là, tenant à la main l'ordre de Néron. Sur la droite, Pauline, vêtue de blanc, s'évanouit au milieu de ses femmes; elle fait songer à Iphigénie, à Esther, à Cal-lirhoé. La scène se passe dans un décor fastueux de tentures et de colonnades, telles qu'en montrent les toiles des Coypel, des de Troy et le tableau de réception de Fragonard. Dans l'ensemble, une composition mouvementée, papillotante, dont les figures en raccourci, épaules fuyantes, genoux ployés, visages penchés, regards attendris, sont tout à fait conventionnelles.

La même année, David obtient le Prix de la Tête d'Expression³.

On commence à parler de lui dans les salons, et, lorsque M^{lle} Guimard se brouille avec Frago, c'est au jeune David qu'elle confie le soin de terminer la décoration du charmant hôtel qu'on appelait « le Temple de Terpsychore »⁴. « Il fit le portrait de cette demoiselle », nous apprend Miette de Villars, « et la représenta en bergère avec les costumes du temps. » Nous sommes encore assez loin du *Serment des Horaces*.

L'année 1774 marque une date importante dans la vie de David. Il remporte, enfin, le Prix de Rome sur le sujet d'*Erasmistrate découvrant que la cause de la maladie d'Antiochus est dans son amour pour Stratonice*⁵. « C'est la première fois », dit-il, « qu'il respire depuis quatre ans. » M. Müntz autrefois, a fait de cette page une analyse minutieuse, accompagnée d'un juste éloge⁶. « Point de mouvements heurtés, point de trous disgracieux..., les figures se lient avec un art parfait... Au

1. Actuellement dans une collection particulière. (Voy. l'article de M. Ch. Saunier dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, I, 236.) C'est à la suite de ce concours, où le prix fut décerné à Jombert et Lemonnier, que le jeune David, désespéré de son échec, tenta de se laisser mourir de faim.

2. On ne connaît que l'esquisse de ce tableau; elle se trouve actuellement chez les descendants de Sedaine avec qui David était intimement lié. (Voy. Ch. Saunier, *loc. cit.*, p. 234.)

3. *Proc.-Verb.* VIII, 133.

4. Voy. Grimm, *Cor. lit.*, X, 210 (mars 1773).

5. Le tableau fini est à l'École des Beaux-Arts. L'esquisse se trouvait en 1908 dans la collection Chéramy. Cf. J. Meier-Graef et E. Klossowski, *La collection Chéramy*, Munich, 1908, in-4°, n° 74.

6. E. Müntz, *Le Musée de l'École des Beaux-Arts* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1891, I, 184).

point de vue de l'agencement, de l'ordonnance, de l'entente dramatique, le tableau est irréprochable. » Sous le rapport de la couleur locale, du « costume », il est moins heureux. Les personnages sont encore des grecs d'Opéra. David, jusqu'ici, ne s'occupe guère de ressusciter dans sa physionomie exacte, au moral et au physique, l'antiquité. Il se défend même de jamais céder à l'entraînement général. « L'antique ne me séduira pas », assurait-il à ses camarades en partant pour Rome, l'année suivante, avec Vien, « l'antique manque d'action et ne remue pas ¹ ».

Il n'allait pas tarder à se démentir.

Une fois à Rome, soumis pendant cinq ans, — de 1775 à 1780, — à la double influence de son maître Vien et d'un milieu artistique tout imprégné des théories ferventes de Winckelmann et de Raphaël Mengs, exposé, sans autre défense que le lointain souvenir des nymphes de Boucher, au fascinant prestige de la plastique grecque, il cèdera au courant, ainsi que ses condisciples Suvée, Peyron, J.-B. Regnault. Mais, notons-le bien, il ne s'applique pas brusquement à l'étude exclusive de l'antique². Pendant les deux ou trois premières années, il s'acclimate et tâtonne, il s'accommode, en somme, de l'enseignement éclectique, qui était celui de l'Académie de France. Il partage son temps entre l'étude des grands maîtres du Vatican, surtout de Raphaël, de Michel-Ange, du Dominiquin et du Guide, l'étude du modèle vivant et l'étude des bas-reliefs et des statues grecques et romaines. Il contracte ainsi tous les défauts communs à l'École, un ton de couleur noir dans les ombres, qu'on lui reprochera longtemps, une manière de dessin et de composition exubérante et relâchée, dans les expressions quelque chose qui sonne faux³. Nous connaissons de lui deux académies peintes à cette époque, un *Patrocle*⁴ et un *Hector*⁵ : elles sont encore tout à fait conformes à la tradition « française ». Il est évident que David les a exécutées sans s'inspirer aucunement du style antique. On en peut dire autant du tableau de *Saint Roch intercédant auprès de la Vierge pour la guérison des pestiférés*⁶. Cette toile, actuellement à la Santé

1. A. Lenoir, *op. cit.*, p. 3.

2. Cf. L. Rosenthal, *Louis David*, p. 13 et suiv.

3. Voy. *Cor. Dir.* XIII, 421 : « Son esquisse », lit-on dans un rapport des commissaires concernant les *Funérailles de Patrocle* (1778), « annonce un génie abondant. Nous pensons qu'il aurait besoin de le modérer et de le resserrer en quelque sorte pour lui donner plus d'énergie ».

4. Musée de Cherbourg; 1777.

5. Musée de Montpellier; 1778. (Cf. *Cor. Dir.* XIII, 421.)

6. L. Rosenthal, *loc. cit.*, p. 23 et L. Gonse (*NAAF*. 1874-75, p. 379).

de Marseille, fut terminée au début de 1780. La Vierge et saint Roch semblent tirés de quelque œuvre bolonaise, tandis que les pestiférés du premier plan rappellent par leur expression réaliste certaines toiles de Doyen. Ce *Saint Roch* est dans l'œuvre de David ce que l'*Ermite endormi* est dans celui de Vien.

Ainsi, à la veille même de son retour à Paris, — David quitte Rome au mois de juillet 1780, — on est bien obligé de reconnaître qu'aucune de ses œuvres ne porte encore l'empreinte d'une profonde originalité. Et si, comme l'assure Miette de Villars, il a éprouvé une vive émotion en présence des chefs-d'œuvre de l'art antique, s'il a étudié, la nuit, dans sa chambre, avec une passion d'antiquaire et d'artiste, les moulages de la colonne Trajane, si, à partir de 1778, pour arriver à goûter plus pleinement la beauté des marbres antiques et à « saisir la ligne grecque », il a mis à contribution les connaissances techniques de ses condisciples, les sculpteurs Jacques Lamarie et François Suzanne, s'il a fait en compagnie de celui-ci et du sagace archéologue Quatremère de Quincy, dans l'été de 1779, un utile séjour d'un mois à Naples¹, il n'en est pas moins vrai qu'il rentre en France, largement pourvu de documents peut-être, mais nullement inféodé au mouvement antiquisant. Même, l'incubation des éléments antiques, dont il s'est bourré la tête à Rome, se prolongera encore quelques années après son retour à Paris, jusqu'au moment où, sous l'influence d'une méditation ardente, il aura, enfin, cette vision personnelle du monde grec et romain qu'on a qualifiée de « révolution davidienne ».

Agréé à la veille de l'ouverture du Salon, en 1781, il y expose, avec son esquisse des *Funérailles de Patrocle* et son *Saint Roch*, rapportés de Rome, le premier tableau d'Histoire qu'il ait conçu et exécuté à Paris, depuis son retour, *Bélisaire demandant l'aumône*².

1. Voyage dont il convient, à notre avis, de ne pas exagérer l'importance jusqu'à dire qu'il fut pour David une sorte de coup de foudre qui a déterminé l'orientation de son génie. On a trop répété, croyons-nous, le mot d'atelier qu'aurait prononcé David au retour de cette excursion d'un mois à Naples : « J'ai été opéré de la cataracte. » N'y avait-il donc pas assez d'antiques à Rome même pour lui ouvrir les yeux !

David, Quatremère de Quincy et Suzanne restèrent à Naples du 22 juillet au 22 août 1779. Cf. R. Schneider, *Quatremère de Quincy*, p. 396-398.

2. Au Musée de Lille. — Le *Bélisaire* du Louvre est une réplique réduite du tableau de Lille, exécutée par David pour d'Angiviller en 1784. Il figurait en l'an II dans le cabinet de Noailles (*Arch. Nat.* F¹⁷ 1267). — Il existe au Musée Vivenel, à Compiègne, un beau dessin à l'encre de Chine représentant également *Bélisaire*, mais complètement différent des précédents. Il est attribué à David. Mais s'il est réellement de lui, il porte la marque d'un style très postérieur à 1781.

PLANCHE XXIII

SUVÉE

La Naissance de la Vierge (1779).
Paris, Chapelle de l'Assomption.

Photo Moreau.



Cette toile « fit la plus grande sensation¹ ». Diderot, s'en déclare satisfait : « Ce jeune homme a de l'âme », écrit-il. Un autre critique voit déjà en David « une espèce de prodige² ». On sent bien que le jeune artiste avance dans la voie du grand style véritable, en cédant moins, désormais, à l'inspiration de Bologne, qu'à celle de l'antiquité.

Deux ans plus tard, le 6 septembre 1783, le « prodige » était reçu à l'Académie sur *Andromaque pleurant devant le cadavre d'Hector*³. Ce tableau, exposé en 1783 à côté d'un *Christ en croix*⁴, ne fit pas moins de bruit que le *Bélisaire*; il excita même certaines jalousies⁵. Grimm y voit « sans contredit un des plus beaux tableaux » du Salon⁶. Ce que les contemporains y admirent, du reste, ce qui en fait, à leurs yeux « le grand mérite », c'est moins l'idéalisation des formes que l'accent profond de la douleur qu'on croit lire sur le visage de la veuve éplorée et que rend plus touchante encore le geste naïf de l'enfant⁷.

Mais, déjà, tandis qu'il travaille à son morceau de réception, il a en tête un tableau plus grandiose, le *Serment des Horaces*.

On connaît l'histoire de cette œuvre célèbre. Vers la fin de 1782, David assiste à une représentation de la pièce de Corneille, dans laquelle Brizard joue le principal rôle, à la Comédie française. La scène du dernier acte le frappe. Rentré chez lui, il jette sur le papier un *Horace, vainqueur des trois Curiaces, condamné à mort pour le meurtre de Camille, sa sœur, défendu par son père au moment où les licteurs l'entraînent au supplice, et absous par le peuple touché de ce spectacle et du grand service qu'il vient de rendre à sa patrie*⁸. Le comte d'Angiviller, pressenti, lui confie aussitôt la commande de ce tableau « pour le Salon de 1783⁹ ». Mais quelques jours après, suivant les conseils de ses amis Sedaine, de Wailly, Moitte, Lebrun-Pindare, etc., qu'il voit chez Trudaine et auxquels il soumet son esquisse, David

1. *Journ. Encycl.*, nov. 1781, I, 508.

2. DEL., 277.

3. A l'École des Beaux-Arts.

4. *Année lit.*, 1783, VI, 258. Ce *Christ en croix*, dont on ignore le sort, est probablement celui qui figurait en l'an II dans la collection de Noailles (*Arch. Nat.* F¹⁷ 1267).

5. Cf. le témoignage de Pierre lui-même (*Arch. Nat.* O¹ 1927¹⁴).

6. Grimm, XIII, 444.

7. DEL. 281, 287, 291, 301, 305, etc. — *Année lit.*, 1783, VI, 249. — *Journal de Paris*, 23 sept. 1783.

8. Cf. A. Péron, *loc. cit.*, p. 278 et planche VII. Ce vigoureux dessin, actuellement au Louvre, a été reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, VII (1860), p. 289, et par J. Guiffrey et Pierre Marcel, *Dessins du Louvre*, tome V.

9. Engerand, *Inventaire des tableaux commandés...*, p. 137.

renonce à sa première idée et y substitue le *Serment des Horaces*. Ce sujet offrait, en effet, sur le précédent, au seul point de vue pittoresque, le double avantage d'être conforme à la théorie classique des « états de repos » et de ne supposer dans la bouche des personnages aucun discours. Un dessin à la plume et à l'encre de Chine, signé et daté de 1782, au Musée de Lille¹, montre que, dès cette époque, la composition du *Serment des Horaces* était arrêtée dans ses lignes essentielles. Cependant, l'artiste ne reporta son tableau sur la toile qu'en 1784, après qu'il se fût débarrassé de son morceau de réception².

Il s'échauffe alors l'imagination à un point extraordinaire. De toute la force de son tempérament, il tend son esprit halluciné vers l'idée « sublime » qu'il entrevoit. Il arrive, enfin, à se persuader que ce n'est pas à Paris, mais à Rome seulement, dans la patrie même des Horaces, qu'il pourra peindre des Romains. Il s'y rend donc, avec son meilleur élève, J.-G. Drouais, qui venait d'obtenir le Grand Prix.

Le tableau ne fut terminé qu'au bout d'un an, juste assez tôt pour pouvoir figurer au Salon de 1785, et David rentra à Paris, en triomphateur, comme pour prendre possession de l'École française.

1. N° 1194.

2. Une esquisse peinte du *Serment des Horaces* est signalée, en 1905, dans la collection Dussaud, en Hollande (*Bul. de la Soc. d'Hist. de l'art franç.*, 1907, p. 50).

CHAPITRE III

L'ÉVOLUTION DE LA PEINTURE D'HISTOIRE DANS SES DIVERS GENRES, DE 1747 A 1785.

L'ÉTUDE du développement de la Peinture d'Histoire entre 1747 et 1785 présente d'assez sérieuses difficultés. D'abord, elle est infiniment complexe, en raison non seulement de la quantité des œuvres produites, mais du grand nombre de celles qui, ayant disparu, échappent à notre appréciation. Et puis, l'évolution à laquelle elle obéit, au cours de ces trente-huit années, ne se manifeste souvent que par une gradation de nuances insensibles, assez malaisées à dégager du milieu des « survivances ».

La nécessité de donner une idée aussi claire et complète que possible de l'importance de ce mouvement artistique, nous oblige à introduire dans cette étude une double division, l'une chronologique, l'autre relative aux sujets traités. Nous parcourrons ainsi trois périodes : la première allant de 1747 à 1760 ; la seconde de 1761 à 1774 ; la troisième de 1775 à 1785, et, dans ce cadre, nous envisagerons successivement la « Mythologie et la Poésie », l'« Histoire ancienne », l'« Histoire religieuse », l'« Histoire contemporaine, moderne et médiévale ».

I. — La Mythologie et la Poésie.

Première période : de 1747 à 1760.

Les survivances.

Il faut distinguer ici, comme fait Cochin¹, les « sujets d'agrément » ou « gracieux », et les « sujets d'action ».

1. *Lettre de Cochin à Marigny*, 15 juillet 1766.

C'est dans les « sujets d'agrément », exécutés sur des thèmes mythologiques ou poétiques, qu'au milieu du XVIII^e siècle, notre école de Peinture d'Histoire déploie la meilleure part de sa verve féconde, c'est là que triomphe cette « petite manière » toute décorative, « réaliste » et « coloriste », dont Boucher s'est fait une spécialité et dont les amateurs raffolent. Il n'était point, en effet, de genre plus souple en sa fantaisie, plus propre à se plier aux exigences les plus « bizarres » de l'architecture à la mode. Les clartés blondes et roses, qui émanent des petits coins de l'Olympe et viennent se poser au-dessus des portes, complètent à ravir l'harmonie de ces intérieurs lumineux, où jouent les glaces et les vernis, les stucs et les boiseries de tons bleutés ou lilas tendre, discrètement rehaussés d'or. Boucher a rajeuni l'antique séjour des dieux classiques, en conférant d'autorité le sceptre à Vénus et en y lâchant à foison des vols d'Amours. L'Olympe n'est plus, devant lui, le siège redoutable et sombre de Jupiter tonnant prêt à lancer la foudre, c'est la source idéale, radieuse et enivrante des plaisirs physiques, tels qu'ils pouvaient éclore dans une imagination d'artiste sensuel, peignant à une époque où l'« on voudrait », comme La Mettrie, « se noyer dans une mer de volupté ».

On suppose bien qu'un genre, qui répond si intimement aux goûts de la société qui lui a donné naissance, ne va pas disparaître d'un seul coup, comme un rideau de théâtre. Son agrément même est un don de survie. Et ces survivances seront intéressantes à noter pour nous, parce qu'elles attesteront, précisément, au cours de l'évolution, la force de résistance que l'École « néo-classique » rencontrera sur son chemin.

Vers le milieu du XVIII^e siècle, le génie de Boucher est encore plein des plus belles promesses. Il semble qu'il ait à cœur de prouver à ceux qui parlent de la « décadence » de l'École française, qu'au moins le terme ne saurait s'appliquer à lui. Il exécute alors ces « pages triomphales », où « l'art de la lumière et des ombres », l'effet décoratif de ces contrastes pittoresques, qui forment le principe du style rocaille, sont si parfaitement entendus : l'*Apollon visitant une nymphe*², du Musée de Tours, la *Toilette de Vénus*³, de l'ancienne collection Jacques de

1. La Mettrie, *Traité de la Volupté*, dans ses *Œuvres philosophiques*, éd. de 1774. La Mettrie écrivit ses premiers ouvrages vers 1740.

2. Il y a toutes raisons d'identifier, croyons-nous, ce tableau, daté de 1750, avec l'*Apollon et Issé* du même artiste (cf. Engerand, *Tableaux commandés...*, p. 51).

3. Peint en 1751, pour la salle de bains de la marquise de Pompadour, qui est ici représentée sous les traits de Vénus. Ce tableau, gravé par Janinet en 1783, a passé en vente à l'Hô-

La Béraudière, le *Lever* et le *Coucher du Soleil*, de la collection Wallace¹, le *Soleil qui commence son cours et chasse la Nuit*², du plafond de Fontainebleau.

Tous les Peintres d'Histoire du temps de Boucher se piquent d'être ses rivaux.

Les plus ambitieux affectent de le surpasser en s'inspirant des conceptions les plus larges de Lemoyne. C'est dans cet esprit, vraisemblablement, que Pierre et Le Lorrain exécutent les grands plafonds, aujourd'hui détruits, du Palais-Royal et de l'Hôtel d'Harcourt, cette *Apothéose de Psyché* et ce *Repos d'Hercule*, qui ont fait l'admiration des contemporains. C'est encore la manière relativement noble et sobre de Lemoyne qui domine dans telles autres œuvres de Pierre, d'ailleurs charmantes, comme le *Tithon et l'Aurore*³, du Musée de Poitiers, et l'*Enlèvement d'Europe*⁴, un des plus beaux morceaux du Musée d'Arras.

Les plus modestes, soûcieux d'aller vite où se porte la vogue, se contentent de pasticher Boucher. Ainsi font volontiers Henri de Favannes⁵, Dumont le Romain⁶, Noël Hallé⁷, Antoine Boizot⁸. Le public est indulgent. Pourvu que la peinture soit « agréable », il ne leur demande pas d'où elle vient. Les plus scrupuleux se croient suffisamment à l'abri du reproche de plagiat du moment qu'ils ont choisi quelque sujet inédit. Ainsi, Jean Restout, en 1747, collaborant avec Carle Van Loo à la décoration des appartements de la Dauphine à Versailles, imagine de représenter *Psyché fuyant la colère de Vénus* et *Psyché demandant pardon à Vénus d'avoir été aimée de son fils, mais Vénus donne l'ordre aux Furies de la fustiger jusqu'au sang*⁹. De même,

tel Drouot, le 20 mai 1885, et a été adjugé pour 133.000 francs. (Bourcard, *Dessins, gouaches, estampes et tableaux du XVIII^e siècle.*)

1. Ces deux tableaux, destinés à servir de modèles aux Gobelins, figurèrent au Salon de 1753. Ils furent acquis ensuite par M^{me} de Pompadour.

2. Peint en 1753.

3. Peint en 1747.

4. Peint en 1757. Par l'heureux balancement des groupes, la facilité gracieuse du dessin, la science des formes et des carnations féminines, la fraîcheur et la richesse des tonalités roses, bleutées et dorées, fondues dans la lumière, cette grande toile le dispute aux meilleurs du XVIII^e siècle.

5. *Armide désarmée, Ceyx et Alcione* (Salon de 1747); *Adonis confié aux nymphes* (Salon de 1751), etc.

6. *Atalante et Méléagre* (Salon de 1751).

7. *Hercule et Omphale* (Salons de 1748 et 1759); *Vénus et l'Amour* (Salon de 1753); *Jupiter et Calisto* (Salon de 1755); etc.

8. *Flore couronnée par Zéphire* (Salon de 1759).

9. Carle Van Loo avait représenté *Psyché découvrant l'Amour* et *L'Amour échappant à Psyché*. Ces deux toiles, ainsi que celles de Jean Restout, sont aujourd'hui à Fontainebleau.

Hallé, pour ne pas répéter l'*Enlèvement d'Europe*, invente une *Io changée en vache*¹, sans que d'ailleurs la nouveauté du motif, que Grimm déclare « baroque », aille jusqu'à faire illusion sur l'originalité du style.

La seule indication du sujet suggère, *a priori*, à l'artiste routinier, la meilleure ou l'une des meilleures manières de le traiter. S'agit-il, par exemple, de la Légende de Bacchus, ce sera, de préférence, la conception réaliste et coloriste de Rubens et de Jordaens. On en peut juger, notamment, par l'*Ivresse de Silène*, de Carle Van Loo². Parfois, au contraire, ce sera le souvenir des compositions plus largement ordonnées et des formes plus idéales du Dominiquin, des Carraches et de Poussin : c'est ainsi que Natoire peindra le *Triomphe de Bacchus au retour des Indes*³, Pierre et Hallé plusieurs *Bacchanales*⁴, Jean Restout, le *Triomphe de Bacchus et Ariane*⁵. Lorsque celui-ci, continuant sa *Tenture des Arts*, pour les Gobelins, représente *Didon qui montre à Énée les bâtiments de la nouvelle ville de Carthage*⁶, il s'inspire, tout naturellement, du genre fastueux de Le Brun et des Coypel.

A mesure que l'art s'est extériorisé davantage, qu'il a tourné au décor, qu'il est tombé dans le sensualisme, la science de l'expression des passions, qui avait atteint un si haut degré de développement au xvii^e siècle, s'est perdue et a dégénéré en une stéréotypie monotone. Aussi, les artistes, dont la prudence égale l'ignorance, évitent-ils le plus possible d'interpréter les scènes dramatiques, les « sujets d'action », pour lesquels ils se sentent insuffisamment préparés. Ils ont encore de l'esprit, ils en ont même beaucoup, et de très subtil, à preuve toutes ces allégories sur le thème érotique⁷, où ils rivalisent d'ingéniosité. Mais ils ont désappris la

1. Salon de 1757.

2. Peint en 1747. — Actuellement au Musée de Nancy.

3. Peint en 1747. — Actuellement au Musée du Louvre (non exposé).

4. Pierre expose des *Bacchanales* aux Salons de 1747 et de 1748. Une gravure de Pelletier nous a conservé l'une d'elles. Bachaumont y reconnaît « le goût du Poussin » (cf. *Correspondance de Pierre avec Bachaumont*, RUA. V, 262). Son tableau de *Bacchus et Ariane* (gravé par Lempereur), datant à peu près de la même époque, participe du Guide et du Corrège pour les figures, et de Boucher pour le paysage. — Noël Hallé expose une *Fête à Bacchus*, en 1759.

5. Salon de 1757. — Commandé à Jean Restout par Frédéric II et actuellement au Nouveau-Palais de Potsdam. C'est dans cette grande toile, de 4^m,42 de hauteur sur 6^m,08 de large, que les réminiscences d'Annibal Carrache (au Palais Farnèse) sont particulièrement sensibles.

6. Ce tableau, peint en 1751, est au Musée de Rouen. Voy. le mémoire de l'artiste publié dans *NAAF*. VIII (1880-81), p. 88; ou Engerand, *loc. cit.*, p. 418.

7. Voy. la *Table des Tableaux... des Salons du XVIII^e siècle*, publiée par M. Jules Guifrey, au mot *Amour*. (*AAF*. nouv. pér., 1910.)

psychologie pittoresque, ils ne savent plus traduire sur la toile les grands mouvements de l'âme. Entre 1747 et 1760, ils sont rares les sujets mythologiques ou poétiques, dont l'intérêt principal réside dans l'expression des passions. A peine peut-on citer, le *Neptune réprimant les flots* ou *Quos ego*¹ de Pierre, la *Mort de Didon*², de M.-A. Challe, le *Sacrifice d'Iphigénie*³ et la *Médée*⁴, de Carle Van Loo, *Le cadavre d'Hector exposé sur les rives du Scamandre*⁵, de Deshays. Encore, ces œuvres, et notamment celles de Carle Van Loo, autour desquelles on fit si grand bruit, n'ont-elles rien de particulièrement émouvant et neuf. Elles sont conçues dans le style agité et théâtral des bolonais, des de Troy et des Coypel, adapté au goût de l'époque, adouci et atténué. A propos du tableau de Deshays, par exemple, le *Journal Encyclopédique* remarque que « le corps d'Hector a l'air du cadavre d'un homme mort naturellement, et non de celui d'Hector trainé trois fois par Achille autour des murs de Troie ». Et l'auteur de l'article ajoute : « Sans doute, le jeune auteur a craint, en traitant ce sujet tragiquement comme il devait l'être, d'en faire un spectacle trop effrayant⁶... » Au surplus, la Vénus, qui répand des fleurs sur le cadavre du héros, ne sort-elle pas de l'atelier de Boucher ? Escortée de colombes et d'amours, mollement étendue sur un nuage rose, elle se montre galante et minaudière jusque dans l'accomplissement de sa funèbre mission⁷.

Ainsi se présente à nous, dans son ensemble, la Peinture mythologique, durant la période de douze années qui suit la crise de 1747. A première vue, elle paraît vivre exclusivement de réminiscences et de traditions. Et pourtant, elle n'est pas fixe et immuable. Déjà, des germes de transformation profonde s'y introduisent et pointent çà et là, dans telles ou telles œuvres, attestant l'infiltration des idées esthétiques nouvelles. Sous prétexte de restaurer le goût antique, Vien, dans *Dédale et*

1. Salon de 1751.

2. Salon de 1753. — Ce tableau a été gravé par J.-B. Michel. M.-A. Challe s'y est surtout inspiré de l'Ecole bolonaise.

3. Peint en 1757. — Actuellement au Nouveau-Palais de Berlin.

4. Peint en 1759. — *Ibid.*

5. Peint en 1759. — Au Musée de Montpellier.

6. *Journal Encyclopédique*, oct. 1759, II, 108 et suiv. Par contre, Diderot n'y reconnaît pas le cadavre d'un héros. « C'est, dit-il, un malfaiteur ignoble qu'on a détaché du gibet » (*Salon de 1759*).

7. Le même affadissement de l'expression se révélait dans le tableau de Carle Van Loo. « Quelques critiques prétendent », écrit le *Journal Encyclopédique*, oct. 1759, p. 98, « qu'Iphigénie paraît plutôt endormie que résignée, dans une position plus voluptueuse que touchante... que ce sujet n'est pas rendu avec toute la chaleur et toute la force d'expression dont il était susceptible, quoiqu'il y en ait déjà beaucoup... »

Icare (1754) et dans *l'Enlèvement de Proserpine* (1757), affecte une « froideur », qui frappe les contemporains. Cet Icare aux formes académiques, aux carnations blafardes et monotones, à la figure régulière, n'est qu'une adaptation à peine dissimulée de quelque statue en marbre d'éphèbe grec¹. Dans le second tableau, toute la partie gauche, le groupe de Proserpine et de ses deux suivantes, ornant de fleurs une statue de Cérès posée sur un piédestal pompéien, dénote une recherche de simplicité à coup sûr remarquable pour l'époque². Et l'exemple de Vien n'est pas le seul. Vraisemblablement vers le même temps, Challe peint *Jupiter et Leda*³. Mais si le cadre n'a guère perdu de son exubérance pittoresque, combien cette Leda, la tête appuyée contre la main, est devenue flegmatique ! Carle Van Loo, lui aussi, a éprouvé le besoin de renouveler, d'agrandir, de renforcer sa manière. Il se met en tête d'évoquer le drame d'*Iphigénie* dans toute sa vérité « tragique » et « historique ». A cet effet, il commence par s'entourer des lumières des érudits les plus compétents : Dandré-Bardon, son Gautruche à la main, lui fournit le canevas⁴, et Caylus le renseigne sur le costume⁵. Lorsqu'il se juge suffisamment documenté, il se met à l'œuvre, et son premier soin est de draper les personnages à la façon des statues grecques, « dont les vêtements sont comme des linges mouillés, collés au corps⁶ ». Ses ambitions sont, d'ailleurs, si manifestes que Fréron le félicite en propres termes d'avoir « dépassé » la nature et de s'être élevé jusqu'à ce « Beau idéal », expliqué naguère par Winckelmann, et dans lequel s'unissent, pour se compléter l'une l'autre, la grandeur morale et la per-

1. Le *Dédale et Icare*, dont Vien lui-même dut être particulièrement satisfait, puisqu'il en fit une réplique pour le Salon de 1757, est aujourd'hui conservé à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts.

Un publiciste note la « sérénité » et la « tranquillité » des personnages de ce tableau. A ceux qui en critiquent la « froideur », il répond : « A être forcé dans ses attitudes, outré dans ses contrastes, à renverser tous les meubles d'un lieu, où il se passe une action tranquille, on a l'air d'être plein de feu et l'on est un extravagant. » (DEL. 83, p. 12.)

2. Le *Journal Encyclopédique* déclare, à propos de cet *Enlèvement de Proserpine* (aujourd'hui au Musée de Grenoble), que Vien « paraît donner un peu trop dans la froideur de l'antique » (octobre 1757, I, 100).

3. Gravé par J.-B. Tilliard.

4. Voy. *Bibl. Nat.* ms. fonds français, 13081, fol. 279 (Dandré-Bardon), cf. P. Seidel, *Les collections d'œuvres d'art du XVIII^e siècle appartenant à l'Empereur d'Allemagne*, traduction de P. Vitry et Marquet de Vasselot, Berlin, 1900, in-f^o, p. 107.

5. Caylus, dans la brochure qu'il s'est donné la peine de publier sur le tableau de Carle Van Loo, ne manque pas de faire observer que « les vases, les trépieds, les haches, tout est ici selon le costume » (*Description...*, p. 23).

6. Grimm, qui ne saisit pas l'intention de Carle Van Loo, lui fait même de cela un grief. (*Cor. lit.*, III, 428, 1^{er} oct. 1757.)

PLANCHE XXIV

PEYRON

Cimon retire de la prison le corps de son père Miltiade, en se faisant incarcérer à sa place
(vers 1779-1780).

Original au Musée du Louvre; épreuve d'après la gravure de Peyron.

Un dessin à la plume et à l'encre de Chine de ce tableau est conservé à la Bibliothèque de Besançon (Fonds Paris), n° 455¹.



fection physique ¹. C'est en vertu de ce même « principe lumineux » que Carle Van Loo représentera *Médée*, non point au paroxysme de la fureur, mais au moment sublime où, tel Apollon et Laocoon, dominant la passion qui l'agite, la fameuse magicienne laisse voir « une âme grande et tranquille ² ». L'année suivante, symptôme précieux des progrès de l'esprit nouveau, Boucher lui-même exécute un *Amour et Vénus*, où il s'inspire manifestement du style paisible et même un peu froid de Le Sueur ³.

Les tempéraments les plus foncièrement réalistes ne peuvent s'empêcher de céder à la tentation « antiquisante ». Les jeunes, surtout, dans leurs morceaux de réception, qui sont un peu comme des professions de foi, éprouvent le besoin d'adhérer, ne fût-ce qu'en passant, au goût du jour. Ils le font, parfois, sous une forme un peu naïve, un peu « simpliste », comme, par exemple, Doyen, lorsqu'il prête bonnement à son Jupiter la tête du Mithridate antique ⁴. Mais, pour l'instant, ce qu'il importe de retenir, ce sont leurs intentions. Et elles percent de plus en plus clairement, à mesure qu'on approche de 1760. Nous sommes sur le point de sortir de la période des tâtonnements et des réticences pour entrer dans celle des certitudes et des affirmations. Vers 1758, Vien laisse à l'Hôtel de Hollande, dans le cortège fleuri de *Zéphire et Flore*, tout ce que ses pinceaux avaient retenu de la fantaisie primesautière, du dessin aimable, de la verve coloriste de Boucher ⁵.

Deuxième période : de 1761 à 1774.

Les tendances « néo-classiques ».

Après 1760, l'évolution, qui se dessine depuis quelques années, se précise. Sans doute, la Peinture mythologique et poétique reste encore,

1. *Année littéraire*, 1757, VI, 323.

2. *Journal Encycl.*, 1^{er} février 1759.

3. Ce tableau, daté de 1760, est actuellement au Musée de Caen.

4. *Jupiter à qui Hébé verse le nectar en présence de Junon* (1759). — Au Musée de Langres.

5. Voyez Ch. Sellier, *Rapport historique et descriptif sur l'Hôtel de Hollande* (sis 47, rue Vieille du Temple) [*Commission du Vieux Paris*, 1905, p. 192]. Cet Hôtel appartenait vers 1760 à l'architecte Letellier. Cf. Dezallier d'Argenville, *Voyage de Paris*, éd. 1778, p. 232-234, et Thiéry, *Guide de l'Étranger*, 1787, I, p. 571-572. Le *Zéphire et Flore* est une peinture décorative sur toile (marouflée). Elle a été exposée au Salon de 1761. La décoration de l'Hôtel de Hollande était complétée par d'autres panneaux dont deux ont été recueillis au Palais de Fontainebleau. L'un de ceux-ci, qui porte la date de 1757, et représente des groupes d'Amours potelés, des corbeilles de fleurs sur la tête, folâtrant avec des cygnes et des colombes, provient de la salle à manger.

en majeure partie, attachée à ses traditions décoratives, galantes et allégoriques; mais, jusque dans les sujets les plus « gracieux », l'influence d'un goût plus sévère se fait sentir, l'action du courant « antiquisant » se révèle, une certaine nuance d'idéalisme se développe.

Pour ce qui est de la grande peinture décorative, on ne peut que regretter la perte des vastes compositions où Pierre, Briard, Durameau, Gibelin mirent, dit-on, le meilleur d'eux-mêmes.

Pierre avait terminé, en 1769, le plafond du Salon du duc de Chartres à Saint-Cloud. Dans un espace de 48 pieds de long sur 38 de large, il avait représenté cinq épisodes de *La Jérusalem Délivrée* : Renaud et Armide, Ubalde et le chevalier Danois, Renaud dans les Jardins enchantés d'Armide, le Départ d'Armide et Armide entourée de furies et de démons détruisant son palais. Les contemporains s'extasièrent sur les beautés de cette grande composition¹, dont il ne reste plus que le souvenir.

Briard, qui fut un des peintres favoris de M^{me} Du Barry et de M^{le} Guimard², et qui semble avoir atteint, en effet, une réelle maîtrise en peinture décorative, avait figuré, au plafond de l'Hôtel Mazarin, *l'Olympe assemblé pour les noces de Psyché*; et c'est lui qui fut chargé, avec Durameau, de décorer la Salle du Banquet-Royal aménagée à Versailles, pour le mariage du Dauphin et de Marie-Antoinette. Sur l'immense plafond mobile, il déroula le cortège de *Psyché conduite à l'Immortalité par l'Amour et admise au rang des Dieux*. « Il y règne un ton de grandeur et de noblesse bien adapté au sujet », lit-on dans le *Nécrologe* de 1777, « une touche mâle et vigoureuse et de belles formes qui supposent dans l'artiste une grande connaissance de l'antique ». On disait encore que Briard était un excellent dessinateur et l'on vantait la chaleur poétique de son « génie ». Mais son œuvre mythologique, ravagé par le temps, nous échappe : il est difficile de le juger en dehors de sa peinture religieuse.

Il ne subsiste rien non plus du grand et magnifique plafond ovale, de 36 pieds de long, exécuté, à la même époque, par Durameau, dans la Salle de spectacle de Gabriel, au château de Versailles. L'artiste y avait représenté, sur les indications de Cochin³, *Apollon qui prépare des couronnes aux Hommes illustres dans les Arts*. Le dieu

1. *Mercure*, déc. 1769; DEL. 122.

2. *Le Dévidoir du Palais Royal*, 1773, p. 37; d'Argenville, *Environs de Paris*, éd. de 1779, p. 180 (Louveciennes).

3. Voy. ci-dessus, page 28.

est accompagné de Vénus et de l'Amour; « à sa gauche, Pégase s'élève dans les airs; plus bas, sont différents groupes formés de la Comédie, de la Tragédie et de la Musique, de la Poésie Pastorale, de la Lyrique et de la Danse. D'un côté, l'on voit des auteurs et des artistes qui travaillent pour l'Immortalité. Plus loin, sont l'Architecture, la Peinture et la Mécanique. Dans la partie la plus élevée de ce plafond paraissent les Plaisirs et les Ris, et, dans la plus basse, l'Ignorance et l'Envie foudroyées¹ ». Le soffite de la galerie, comprenant douze compartiments, était décoré d'une série de peintures du même artiste, représentant les *Amours des Dieux*, caractérisés par des enfants qui ornent de fleurs les attributs de chaque divinité.

Le même sort a fait disparaître l'immense fresque de soixante-douze pieds de long exécutée, en 1771, par Gibelin, dans le grand Amphithéâtre de l'École de Médecine de Paris², et où l'on voyait *Esculape découvrant les secrets de l'Anatomie*³.

Il est un peu plus facile de suivre sur la peinture de chevalet, dont il nous reste quelques spécimens, l'évolution du genre.

Les « sujets d'agrément », répondant à un besoin décoratif, continuent à fleurir. Ils sont la monnaie courante des Salons. Les poèmes d'Anacréon, les Métamorphoses d'Ovide, les Bucoliques de Virgile sont toujours les livres de chevet des artistes. Les Grâces persistent à enchaîner l'Amour de guirlandes de roses, Vénus à s'intéresser à Énée et Jupiter aux nymphes trop confiantes, Bacchus à s'enivrer et à triompher, Psyché, craintive, à surprendre l'Amour endormi, et la sémillante Églé à barbouiller de mûres le pesant Silène.

Les allégories⁴, surtout les allégories érotiques, dont les découvertes d'Herculanum ont encore accru la vogue, se multiplient. Les artistes les plus graves ne résistent pas à la tentation de forger quelque trait piquant sur l'enclume d'Éros. Carle Van Loo et Vien rivalisent avec Lagrenée d'ingéniosité précieuse. Tandis que le second expose sa *Marchande d'Amours*⁵, directement inspirée d'une peinture antique,

1. D'Argenville, *Voyage pittoresque des environs de Paris*, 4^e éd., 1779, p. 102-103.

2. Voy. Noé Legrand, *Galerie historique et artistique de la Faculté de Médecine*, Paris, 1903, p. 36.

3. La perte de cette œuvre est d'autant plus regrettable que Gibelin était un des très rares fresquistes du XVIII^e siècle et qu'il passait pour un maître dans son art. (Cf. *Journal de Paris*, 25 octobre et 30 nov. 1785.)

4. Voy. par exemple, au Salon de 1767, celles, particulièrement compliquées, de Dura-meau, *Le Triomphe de la Justice*, et de Lagrenée, *Les Quatre États* (Noblesse, Magistrature, Clergé, Tiers État).

5. Au Palais de Fontainebleau.

Van Loo paraît avec son bataillon d'*Amours faisant l'exercice militaire, sous la conduite de Cupidon*¹. Et les applaudissements ne leur manquent pas ! Si Diderot réserve d'abord les siens en ce qui concerne Van Loo, c'est probablement que ce dernier a négligé de faire appel à son esprit. Mais il se rattrapera en suggérant à Vien² et à Lagrenée³ une idée infiniment fine, pour une *Allégorie à la Paix* : grâce à Diderot, auprès de Mars et de Vénus partageant la même couche, les colombes de la déesse de l'Amour feront gentiment leur nid dans le casque du dieu de la Guerre ! Cela, au moins, était une jolie trouvaille ! Mais le plus souvent, on se contente de broder sur les thèmes les plus connus. Entre tous, l'épisode anacréontique de la rencontre de l'Amour par les Grâces, dont Sainte-Foix avait tiré une petite comédie fort appréciée vers le milieu du XVIII^e siècle⁴, excite la verve des peintres. On le voit réapparaître à chaque instant. Cochin n'oublie pas de l'introduire dans la décoration du Petit-Trianon⁵, pour laquelle il imagine cette scène en trois tableaux que traitera Antoine Renou : « *L'Amour qui se présente aux Grâces*, ses armes demi-cachées, d'un air humble, pour être introduit dans leur temple » ; « *L'Amour enchaîné de fleurs par les Grâces* et témoignant son impatience » ; « *L'Amour qui a rompu ses liens* et qui lance des traits sur les Grâces fuyantes⁶ ».

C'est encore, au fond, le même sujet, sous une forme plus réaliste et sentimentale, que M^{me} Du Barry veut avoir à Louveciennes, lorsqu'elle commande à Fragonard, puis à Vien, une suite de panneaux représentant les *Progrès de l'Amour dans le cœur des jeunes filles*⁷. Les cinq toiles si connues de Fragonard, aujourd'hui chez M. Pierpont Morgan⁸, rentrent dans la peinture de genre ; mais celles de Vien, à qui la comtesse accorda d'ailleurs la préférence, étaient encore tout empreintes de mythologie. L'Amour personnifié y tenait un rôle actif ; seulement, les Grâces, devenues compatriotes de Glycère, avaient dû s'habiller « à la grecque⁹ ».

1. Salon de 1763.

2. Diderot, *Salon de 1767* (*Œuvres complètes*, XI, 347-348). Le tableau de Vien était destiné à Catherine II.

3. Le tableau de Lagrenée l'aîné a paru au Salon de 1771. Il passa à la vente du comte Du Barry, où il fut adjugé pour 1.450 livres, le 21 novembre 1774.

4. *Les Grâces*, jouées aux Français pour la première fois le 23 juillet 1744.

5. Engerand, *Invent. des tableaux commandés...*, p. 163 et 411.

6. Renou termine ces trois tableaux en 1773.

7. Le sujet avait sans doute été suggéré à M^{me} Du Barry par le poème de Bastide, intitulé *Les Gradations de l'Amour*, qui parut au début de 1772 (cf. Grimm, *Cor. lit.*, IX, 490).

8. De Nolhac, *Fragonard*, p. 60 et suiv.

9. Vien traita le sujet en quatre tableaux, dont deux parurent au Salon de 1773 : *Deux*

On discerne, d'ailleurs, très nettement, chez les peintres qui s'adonnent aux sujets d'agrément, le souci de renouveler leur style. Il n'y a que Boucher, décidément, qui soit réfractaire à tout changement. Il ne persiste pas dans la voie plus calme où il semblait un moment s'être engagé avec *l'Amour et Vénus*, du Musée de Caen. *Neptune et Amy-mone* et *Vénus aux forges de Vulcain*¹, peints en 1765, pourraient être datés de quinze ans plus tôt.

Autour de Boucher, tous les artistes, même ceux qui ont grandi sous son influence directe, comme les Lagrenée, Doyen, Taraval, Belle, à la seule exception de Fragonard qui, après le *Corésus et Callirhoé*, devenu coloriste impénitent, se complaît dans le pur « tartouillis² », tous cèdent plus ou moins aux suggestions idéalistes de la génération nouvelle. Le réalisme et la couleur se manifestent plus timidement dans leurs œuvres. On veut maintenant, même dans la mythologie purement décorative, une certaine tenue, et, si possible, de la noblesse. Pierre, par exemple, s'entend reprocher d'avoir représenté le berger Pâris sous les traits d'« un paysan de nos campagnes en chemisette d'étoffe grossière³ ». Au Salon de 1763, Carle Van Loo se fait vivement relever par M^{me} de Pompadour pour avoir peint des Grâces « un peu flamandes⁴ ». A peine regarde-t-on, quelques années plus tard, le tableau de J.-B. Restout, *Jupiter chez Philémon et Baucis*⁵. Elle était pourtant intéressante, cette petite toile tout inspirée de Jordaens, par sa conception réaliste, à une époque où l'on célébrait si volontiers le bon cœur des paysans. Mais le sujet comportait en soi une certaine trivialité, qui n'était plus dans le ton du jour.

jeunes Grecques parent l'Amour de guirlandes de fleurs (aujourd'hui au château de Vincennes), et *Deux jeunes Grecques font serment de ne jamais aimer* (dans les réserves du Louvre, selon Aubert). Les deux autres tableaux de Vien, un *Amant couronnant sa maîtresse* et *Deux amants conduits par l'Amour à l'autel de l'Hymen*, sont, le premier au château de Vincennes, le second dans les réserves du Louvre. Voy. Aubert, *Vien* (*Gaz. des B.-A.*, 1867, II, 185) et L. Dimier, *le Château de Vincennes*, dans *l'Œuvre d'art* du 1^{er} décembre 1897, p. 207. — D'Argenville (*Environ de Paris*, 4^e éd., 1779, p. 179-180) donne une description détaillée de ces quatre toiles.

1. Ces deux tableaux sont au Louvre, nos 40 et 41.

2. Cf. *Dialogues sur la Peinture*, Paris, « Tartouillis », 1773. Les mythologies ne tiennent d'ailleurs qu'une place secondaire dans l'œuvre de Fragonard. Un des rares ensembles qu'on puisse citer sont les quatre dessus-de-porte achetés, en 1770, pour Louveciennes par M^{me} Du Barry et représentant les *Grâces*, *l'Amour qui embrase l'Univers*, *Vénus et l'Amour*, *la Nuit*. — Ces peintures sont aujourd'hui perdues.

3. Le *Jugement de Pâris*, Salon de 1761; aujourd'hui au Nouveau-Palais de Berlin. (Voyez l'abbé de La Porte, *Observateur littéraire*, sept. 1761.)

4. *Jugement de Bachaumont sur l'Exposition de 1763*, dans DEL. 104.

5. Morceau de réception de J.-B. Restout en 1769. A figuré au Salon de 1771. Actuellement au Musée de Tours. L'esquisse est au Musée de Toulouse.

On affecte de goûter de plus en plus les qualités de précision, d'exactitude et de simplicité du dessin. Par « défaut de fini » et pour avoir osé « quelques raccourcis désagréables », Hallé soulève une retentissante cabale contre son allégorie de la *Vendange*¹.

D'une manière générale, la composition se raréfie, s'apaise, s'amplifie en se disposant, « à la manière de Poussin » et des bas-reliefs antiques, sur trois grands plans distincts²; les figures, de leur côté, prennent des attitudes plus calmes et plus naturelles³, s'efforcent, en s'allongeant (parfois même démesurément), d'atteindre à la noblesse des proportions et à la pureté de contour des statues grecques⁴; les raccourcis et les remplissages « pittoresques », naguère prodigués, s'éliminent, les colombes et les roses disparaissent, les accessoires, le mobilier, tout le costume, s'épurent en visant à la simplicité antique⁵.

C'est peut-être dans les mythologies gracieuses de Lagrenée l'aîné que l'évolution est le plus sensible. Lagrenée a bien compris que le genre « papillotant », qui s'adaptait aux boiseries de Meissonnier et de Boffrand, jurerait dans les intérieurs paisibles de Ledoux et de Belangé. Son *Mercure confiant Bacchus aux nymphes de Naxos*⁶ est un des meilleurs spécimens de sa manière discrètement aimable. Les nymphes s'empressent autour de l'enfant que le messager des Dieux vient de leur apporter. Elles sont jeunes, jolies, bien faites, comme il sied, et elles étalent la rondeur de leurs épaules avec une visible complaisance. Pourtant, si elles sont toujours coquettes, elles n'ont plus les airs effrontés et lascifs d'autrefois; elles ont pris de la sagesse, et

1. Voy. O. Estournet, *La Famille des Hallé* (R. Soc., B.-A. Dép., 1905, p. 189). Ce tableau, exécuté vers 1773 pour la Salle à manger du Petit-Trianon, est aujourd'hui au Palais de Fontainebleau.

2. Cf. par exemple, *l'Orphée descendu aux enfers pour demander Eurydice*, de Jean Restout (Salon de 1763; actuellement au Musée de Rennes). Diderot y admirait l'aisance de la composition, « grande, belle et une ». Le tribunal de Pluton est constitué par un imposant massif de rochers. — Cf. aussi le *Jugement de Midas*, de Bounieu (Salon de 1767), dont Diderot fait un si vif éloge. Cette toile lui rappelle « la manière simple, non recherchée, isolée et tranquille de composer des Anciens... Il me semble que je vois un bas-relief antique. Cela a quelque chose d'imposant. Cela est tout voisin du grand goût ». Diderot nous apprend aussi que Bounieu avait formé son Apollon sur l'Antinoüs.

3. Cf. *Aglaure métamorphosée en pierre*, par Pierre (Salon de 1763; au Louvre).

4. Cf. *Achille reconnu à la Cour de Déidamie*, par Hallé (Salon de 1769; au Musée de Limoges), etc.

5. Dès 1761, le mobilier pompéien est introduit par les jeunes artistes dans leurs morceaux de réception. Voy., par exemple, celui de Clément Belle, *Ulysse reconnu par sa nourrice Euryclée* (à l'Ecole nationale des Beaux-Arts). L'autel domestique, orné de guirlandes et de crânes de béliers, le brûle-parfums, le fauteuil, sont pris dans Piranesi.

6. Salon de 1773. — Au Musée d'Angers.

leur groupe harmonieux et pudique, enveloppé de blond et de rose, donne l'impression d'une volupté décente, qui se contient et se surveille¹.

Les « sujets d'action » sont infiniment moins nombreux que ceux « d'agrément », et les plus intéressants s'échelonnent entre 1760 et 1765. C'est dans ce court espace de temps que Deshayes exécute sa *Tenture de l'Iliade*² en sept pièces, pour la Manufacture royale de Beauvais, et son *Achille poursuivi par le Scamandre*; Doyen, *Vénus blessée par Diomède*³ et *Andromaque défendant Astyanax contre les soldats d'Ulysse*⁴; M.-A. Challe, *Hector reprochant à Pâris sa lâcheté*⁵; Fragonard, enfin, son *Corésus et Callirhoé*⁶. Ces œuvres synthétisent assez bien les diverses conceptions qu'on se fait alors de la « grandeur » et du « sublime » en peinture. Deshayes et Doyen, coloristes, recourront aux moyens les plus réalistes du mélodrame. Doyen, par exemple, montrera, en une « composition toute d'effroi », qui est fort au goût de Diderot, Diomède, élevé sur un tas de cadavres, le regard terrible, « méprisant et féroce »; autour de lui, le massacre qui se poursuit, le sang qui ruisselle et va teindre de rouge les eaux du Xanthe; au loin, Vénus, blessée, s'affaissant dans les bras d'Iris⁷. Challe, tout occupé de la mise en scène extérieure, cherche plutôt l'effet dans la magnificence du décor architectural⁸. Quant à Fragonard, il les dépasse tous, parce qu'à un tempérament d'artiste qui possède admirablement son métier, il joint une riche imagination de poète. Le tableau de *Corésus et Callirhoé* a été considéré, de tout temps et à juste titre, comme un chef-d'œuvre. Il a valu à son auteur, avec l'agrément à l'Académie, les éloges enthousiastes des « connaisseurs », entre autres de Fréron⁹ de Cochin¹⁰, et Diderot,

1. La même sobriété relative de composition, de dessin et de couleur caractérise les toiles de Taraval. Cf. par exemple, l'*Automne* ou *Triomphe de Bacchus* (Salon de 1769; morceau du plafond de la Galerie d'Apollon, au Louvre); et aussi les quatre peintures de l'ancienne collection Wallace, vendues à l'Hôtel Drouot le 26 mai 1906, et représentant *Diane et Calisto*, *Une Bacchante et un Satyre*, *Jupiter et Danaé*, *Léda et le Cygne*. La manière de Taraval se rapproche d'ailleurs à s'y méprendre de celle de Lagrenée.

2. Voy. ci-dessus, page 206.

3. Salon de 1765.

4. Salon de 1761.

5. Salon de 1763.

6. Salon de 1765 (actuellement au Louvre).

7. Voyez la description de Diderot, dans le *Salon de 1761*. Ce tableau a disparu.

8. Diderot, *Salon de 1765* (art. Challe), cf. *Mercure*, oct. 1765.

9. Fréron, *Année lit.*, 1765, VI, 155.

10. Cochin, *Lettres à Marigny*, 1^{er} avril et 8 août 1765.

en a laissé une description célèbre sous le récit d'un songe qu'il aurait eu dans l' « Antre de Platon¹ ».

Cette toile est intéressante, quel que soit le point de vue auquel on se place. Le sujet en est bien choisi; non seulement il est nouveau, mais c'est un grand drame d'amour², dédié aux cœurs sensibles, et destiné, disait-on, en les attendrissant, à leur inspirer l'horreur salutaire de la superstition. « L'instant effroyable » évoqué par l'artiste est celui où le sacrificateur, au lieu d'immoler celle qu'il aime et que l'oracle a désignée, se plonge le couteau dans la poitrine. La composition est conçue de manière à produire l'impression la plus forte. Aucun décor inutile. Le groupe tragique est ramassé entre deux grosses colonnes, dont on ne voit que la moitié du fût et qui, selon l'observation de Diderot, « semblent aller chercher la voûte » du temple. Le soleil baissait à l'horizon, l'heure du sacrifice était venue, la fumée des parfums montant du trépied sacré se répandait en tourbillons sous le péristyle, les acolytes étaient à leur poste, la victime était là, le front ceint d'une couronne de roses, offrant sa gorge, évanouie; sur la gauche, la foule, haletante, se pressait... Au-dessus de l'autel, une figure allégorique planant dans une nuée explique le geste inattendu et soudain du grand prêtre, c'est le génie infernal du Désespoir, il accourt, un poignard dans une main, une torche dans l'autre, il crie, « et l'Amour, le redoutable Amour, est porté sur son dos ». Un large souffle de poésie passe sur l'ensemble de la scène et en atténue l'horreur. « L'effroi » devient sublime.

Pour traduire pleinement une conception aussi grandiose, il fallait, à coup sûr, un coloriste et le génie de Fragonard suffit à la tâche. Ne se contentant point des ressources ordinaires du clair-obscur d'atelier, il a osé peindre le soleil lui-même, il l'a introduit à flots sous la colonnade, et il tire un effet véritablement « magique » de ces larges taches de lumière chaude, habilement distribuées et rompues, qui rayonnent sur la composition comme une flambée merveilleuse.

Le tableau de *Corésus et Callirhoé* représente une des plus glo-

1. Diderot, *Salon de 1765*.

2. Fragonard avait tiré ce sujet soit de la tragédie de La Fosse, *Corésus et Callirhoé*, représentée au Théâtre-Français en 1703, soit de l'opéra de Roy, *Callirhoé*, joué en 1712. En voici la donnée principale, d'après le *Dictionnaire poétique portatif* de Bilhard (Paris, 1759, in-12, p. 90) : Callirhoé était une princesse du sang royal de Calydon que Corésus, l'un des prêtres de Bacchus, aimait éperdument. Rebuté des rigueurs de la jeune fille, Corésus implora Bacchus qui, pour le venger, frappa les Calydoniens d'une ivresse furieuse, qui leur faisait perdre le sens. L'oracle, consulté, répondit que le fléau ne cesserait que si l'on immolait l'insensible Callirhoé, ou quelqu'autre qui voulût se dévouer pour elle.

PLANCHE XXV

CALLET

Flore et Zéphire couronnant la Terre de fleurs (1780).

Esquisse peinte de l'allégorie du *Printemps*, qui décore le plafond de la Galerie d'Apollon.
Musée du Louvre.

Photo Neurdein.



rieuses victoires qu'ait jamais remportées l'idéalisme sur le terrain même de la couleur¹.

Troisième période : de 1775 à 1785.

Pour saisir dans ses diverses aspects l'évolution de la Peinture mythologique de 1775 à 1785, il y a lieu de distinguer, comme pour les périodes précédentes, selon les formes qu'elle revêt, le but qu'elle poursuit, les sujets qu'elle traite.

Autant qu'on en peut juger d'après de trop rares vestiges, la grande Peinture décorative, — dont les principaux maîtres sont Callet, Briard, Durameau, Hugues Taraval, Berthélemy, Lagrenée le jeune, Gibelin, Robin, Peyron, Charles Monnet, — demeure fidèle à son parti pris de compositions légères et gracieuses, de coloris clair et « volatil », en accord avec le cadre architectural. C'est sur des œuvres comme le plafond du grand salon rond du Palais-Bourbon, où Callet avait représenté *Vénus à sa toilette*, entourée de nymphes cueillant des fleurs et accompagnée de l'Amour, d'Adonis, de Pan et de génies²; comme celui de la salle de spectacle de Trianon, peint à la détrempe par Lagrenée le jeune, en 1779, et figurant *Apollon au milieu des Grâces et des Muses*³; ceux exécutés par Taraval au Collège de France⁴ et pour la salle de spectacle de M^{lle} Guimard⁵, rue de la Chaussée d'Antin; ceux de Berthélemy dans les salons du comte de Vaudreuil, rue de la Chaise⁶, et de l'Hôtel de Langeac⁷, au Roule (*Le Lever du Soleil*); ceux de Briard (les *Travaux d'Hercule*), de Lagrenée le jeune (*Hébé*

1. Il est intéressant de comparer avec le grand tableau du Louvre l'esquisse de 0^m,99 sur 1^m,95 conservée au Musée d'Angers. Dans cette dernière, Corésus porte la barbe, Callirhoé a les deux poignets entourés d'une guirlande de roses, le soleil ne frappe pas sur les colonnes. — Cette esquisse est sans doute celle qui a figuré sous le n° 1555 à l'Exposition rétrospective du Salon de la Correspondance, en 1783. (Voy. Pahin de La Blancherie, *Nouvelles de la République des Lettres et des Arts*, 1^{er} juillet 1783, p. 246.)

2. Voy. Thiéry, *Guide de l'amateur et de l'étranger*, II, 604. — Ce plafond a dû être peint vers 1775. Cf. *Journal de Paris*, 7 oct. 1778.

3. Ce plafond mesurait 24 pieds de hauteur sur 18 de large.

4. Cf. *Journal des Savants*, 7 sept. 1777. Il s'agit d'une composition mytho-allégorique à la gloire des princes.

5. Thiéry, *loc. cit.*, I, p. 146.

6. Thiéry, *loc. cit.*, II, 542-545. L'Aurore et la Rosée précèdent les premiers rayons du Soleil. « L'une parfume les airs en y jetant des fleurs, l'autre, en répandant ses bienfaits sur la Terre, procure la fécondité. L'Étoile du matin fuit devant elles. Les Arts, animés à l'aspect de l'astre du jour, reprennent leurs travaux. »

7. Thiéry, *loc. cit.*, I, 54.

versant le nectar à Jupiter), et de Durameau (*Le Lever de l'Aurore*), au Palais-Royal¹; ceux de Robin au salon de M. de Montholon, boulevard Montmartre (*Thémis, accompagnée de la Force et du Génie des Lois*²) et au Théâtre de Bordeaux (*La ville de Bordeaux, protégée par le gouvernement sous la figure de la Sagesse, fait son offrande à Apollon et aux Muses, en présence de Mercure et de Bacchus*³); le rideau de Charles Monnet pour le Théâtre Italien (*Le Dieu du Goût animant les Muses*⁴); c'est sur la série, aujourd'hui ruinée, de toutes ces grandes peintures décoratives, où le génie des artistes a dû se donner libre carrière, qu'il faudrait pouvoir étudier l'évolution du genre. Nous sommes malheureusement obligés de limiter notre examen aux quatre morceaux exécutés, de 1775 à 1781, par Durameau⁵, Lagrenée le Jeune⁶, Callet⁷ et Renou⁸, et destinés à être inscrits dans la voûte de la Galerie d'Apollon, c'est-à-dire en un cadre fastueux, fort éloigné du goût Louis XVI, dans le voisinage immédiat et comme sous la surveillance directe de Le Brun. Les artistes pouvaient, dès lors, être engagés, par un légitime souci d'adaptation décorative, à enfler leur manière. Lagrenée le Jeune s'est, en effet, assez nettement inspiré du style monumental des Carraches de la Galerie Farnèse. Les autres, et notamment Durameau et Callet, ne paraissent pas avoir cédé à la même influence. Ils sont restés dans la note légère, et l'on peut assurément citer *Le Printemps* de Callet comme une des pages les plus heureuses et les plus charmantes de l'époque de Bagatelle : Zéphire et Flore, portés par les vents doux, font cortège à Cybèle représentant la Terre qu'ils couronnent de fleurs, les

1. Thiéry, *loc. cit.*, I, 288.

2. Thiéry, *loc. cit.*, I, 462. L'esquisse de ce plafond a paru au Salon de 1783. — L'abbé Mulot, à la date du 18 mars 1782, fait allusion à cette peinture. Il la trouve « poétique » et « composée noblement »... « Le sujet, c'est la Justice qui est envoyée sur la Terre pour en bannir les maux que Pandore vient d'y répandre; Épiméthée renferme l'Espérance au fond de la boîte; la Gourmandise tombe sur la Luxure; le Fanatisme est renversé, brisant les Dieux; le Vol et l'Homicide sont groupés ensemble et l'Hypocrisie fuit entre les jambes de la Justice... » (*Journal intime de l'abbé Mulot*, publié par M. Maurice Tourneux, dans les *Mémoires de la Société d'Histoire de Paris*, 1902, p. 117-119.) M. de Montholon était conseiller d'État.

3. Le plafond du théâtre de Bordeaux fut terminé vers 1778. Il a été gravé par Noël Le Mire en 1779. (Cf. Marionneau, *R. soc. B.-A. Dép.* 1893, p. 539.)

4. Thiéry, I, 183.

5. *L'Été* ou *Cérès et ses compagnes implorant le soleil* (morceau de réception de l'auteur, 1781).

6. *L'Hiver* ou *Éole déchaînant les vents* (morceau de réception, 1775).

7. *Le Printemps* ou *Flore et Zéphire couronnant la Terre de fleurs* (morceau de réception, 1781). L'esquisse de cette peinture figure également au Louvre (col. La Caze), sous le titre : *Le Triomphe de Flore*.

8. *Castor* ou *l'Étoile du Matin* (morceau de réception, 1781).

Amours voltigent autour d'eux dans l'azur et les habitants de la Terre célèbrent par leurs jeux et leurs danses le retour de l'aimable saison¹.

La petite mythologie décorative, peinture de chevalet ou dessus-de-porte, poursuit, de son côté, son développement normal. L'idéalisation des formes, la « volatilisation » de la couleur, que nous avons notées, s'accroissent, le souci du dessin, de la ligne pure, augmente. Certes, la manière de Boucher survit encore à la disparition du maître dans tels panneaux de ses élèves ou de ses imitateurs, comme les Lagrenée, Taraval, Amédée Van Loo, Clément Belle, etc. Mais là même où ils poussent le pastiche le plus près de l'original, — par exemple, Taraval, dans le *Triomphe d'Amphitrite*², ou Lagrenée le jeune, dans *Diane au bain*³, — ils manquent de cette verve, de ce « feu », qui, naguère, brûlait si joliment la toile.

Visiblement, ils subissent l'action réfrigérante de l'esthétique nouvelle, qui a posé en principe, non seulement que le calme est la condition du « noble », mais que le beau est en liaison intime avec la vertu. A la suite du Salon de 1771, en effet, une campagne de pruderie s'est organisée, sous la haute approbation du Directeur général des Bâtiments en personne, contre les nudités trop provocantes. Au nom de la morale et de la « décence », les peintres ont été invités à se montrer « un peu plus rigides à cet égard⁴ ». « Il me semble que j'ai assez vu de tétons et de fesses », s'écriait un jour Diderot lui-même; « ces objets séduisants contrarient l'émotion de l'âme par le trouble qu'ils jettent dans les sens⁵ ». C'était lui, déjà, qui avait indiqué le sujet du *Modèle honnête* à ce bon Greuze fort en peine de « peindre une femme toute nue sans blesser la pudeur⁶ ». Et c'est de ce point de vue, précisément, qu'il convient d'apprécier l'œuvre de Lagrenée l'ainé. Les contemporains ne s'y sont pas trompés. « Il faut le dire à la gloire de ce peintre pudibond », écrit Renou, son biographe, après avoir loué les *Grâces lutinées par les Amours*, que l'austère Franklin avait pu admirer sans rougir, « il n'a jamais bravé l'honnêteté publique⁷ ». Ainsi, là où, aujour-

1. Cf. *Journ. Encycl.*, nov. 1781, I, 501, et Diderot, qui ne fait que démarquer la description donnée par le périodique. (*Salon de 1781*.)

2. Salon de 1777. — Au Louvre.

3. Au Musée de Besançon. — Ce tableau figurait, en 1778, dans la collection Dulac. (Ch. Blanc, *Trésor de la curiosité*, I, 438.)

4. Cf. *Lettre de Pierre à Marigny*, 16 juin 1773, et Réponse de ce dernier, 19 juin 1773.

5. *Pensées détachées sur la peinture* (*Œuvres compl.*, éd. Assézat, XII, 84).

6. Diderot, *Salon de 1767* (XI, 74).

7. Renou, *Notice nécrologique sur L.-J.-F. Lagrenée l'ainé*, p. 8. Renou rappelle plai-

d'hui, nous n'apercevons que « froideur », les contemporains goûtaient comme une réconfortante sensation d'« innocence ». De plus en plus, les Peintres d'Histoire aspirent au sérieux, ils excluent les tendances libertines et purement sensuelles, ils abandonnent les petits moyens galants aux peintres de genre et aux vignettistes, qui ne s'adressent qu'aux yeux.

Ils renoncent aussi, pour la plupart, aux allégories « érotico-précieuses », qui avaient fleuri d'un si vif éclat sous la période précédente¹. Ils remplacent ordinairement la note « spirituelle » par la note « sentimentale », qui, en ce temps-là, avait le singulier privilège de ne point passer pour « frivole ». Au moment où Greuze peint *L'Innocence enchaînée par les Amours suivie du Repentir*², et M^{me} Vigée-Lebrun, *L'Innocence se réfugiant dans les bras de la Justice*³, Lagrenée l'ainé rêve, à Rome, d'une *Amitié venant consoler la Vieillesse de l'abandon de l'Amour et des Grâces*⁴.

D'une façon générale, ils préfèrent les scènes peu compliquées, où n'entrent que deux ou trois personnages, et, pour racheter la « rareté » de la composition par la noblesse du style, ils se plaisent à transposer dans leurs tableaux les types les plus connus de la statuaire grecque. Berthélemy imite l'Apollon du Belvédère⁵, Regnault emprunte à quelque éphèbe de l'École de Polyclète le modèle de son jeune Achille⁶. On sent déjà le ton blafard du marbre qui se substitue, çà et là, aux carnations vraies⁷. Le « nu héroïque » s'annonce⁸. L'idéalisme perce sur tous les points, sous toutes les formes.

Dans les sujets d'action, pour lesquels l'artiste réserve nécessaire-

samment la visite qu'il fit au Salon de 1779, en compagnie du « célèbre docteur Franklin », qui « s'arrêta tout court » devant cette toile de Lagrenée et se prit à sourire.

1. Il n'y a guère que Lagrenée l'ainé et Doyen, parmi les peintres en renom, qui se livrent encore, après 1774, à ce jeu futile. Le premier expose, en 1775, *L'Amour abandonnant Psyché* et *L'Amour consolant Psyché*; en 1779, *L'Éducation de l'Amour* en quatre tableaux. Doyen produit, en 1779, une *Nymphe qui enivre l'Amour* et une *Nymphe qui a volé un nid d'Amours*, mais les contemporains sont loin de le féliciter d'avoir ainsi rapetissé sa manière.

2. Collection du Baron de Schlichting (voy. Lafenestre, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1900, II, 569).

3. Au Musée d'Angers, pastel, daté de 1779.

4. *Cor. Dir.* XIV, 236-241 (17 juillet 1782). On raffolait alors de ces allégories érotico-sentimentales (cf. Marie Philpon, *Lettres aux D^{lles} Cannel*, éd. Dauban, 10 déc. 1776).

5. *Apollon qui ordonne au Sommeil et à la Mort de transporter en Lycie le corps de Sarpédon* (Salon de 1781), cf. DEL. 1339.

6. *L'Éducation d'Achille par le centaure Chiron* (Salon de 1783; actuellement au Louvre). Le public s'extasie sur la beauté du corps d'Achille. (DEL. 285-287, 303.)

7. « La couleur de ce tableau (*Persée délivrant Andromède*, par Regnault, Salon de 1783) est un peu blafarde » (DEL. 287).

8. Ainsi, Regnault représente Persée nu; au premier abord, cette nouveauté déconcerte un peu les critiques. « Il est nu », observe l'un, « sans doute pour se conformer avec la prin-

ment tout son génie, la transformation du style est encore plus frappante. Les œuvres principales sont celles de VIEN, *Hector déterminant son frère Pâris à prendre les armes pour la défense de sa patrie*¹ (1779), *Briséis emmenée de la tente d'Achille*² (1781), *Priam partant pour supplier Achille de lui rendre le corps de son fils Hector*³ (1783), et le *Retour de Priam avec le corps d'Hector*⁴ (1785); de MÉNAGEOT, *Adieux de Polyxène et d'Hécube*⁵ (1777), et *Astyanax arraché des bras d'Andromaque par ordre d'Ulysse*⁶ (1783); de DAVID, *Regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector*⁷ (1783); de BRENET, *Combat des Grecs et des Troyens sur le corps de Patrocle*⁸ (1781); de LAGRENÉE l'aîné, *Préparatifs du combat de Pâris et de Ménélas*⁹ (1781); de PEYRON, *Alceste mourante ou l'Héroïsme de l'Amour conjugal*¹⁰ (1785); de REGNAULT, *La mort de Priam*¹¹ (1785); de SUVÉE, *Enée s'apprêtant à retourner au combat*¹² (1785).

La composition tend à « s'ennoblir » en se raréfiant ou en se répartissant par groupes détachés, disposés sur un même plan horizontal. Quand la scène est en plein air, quelque sobre colonnade dorique, rappelant celles de Poussin plutôt que de Le Brun, domine le fond. Si elle a lieu dans un intérieur, on évite les grands déploiements de perspective théâtrale, qui ont toujours pour résultat d'égarer l'attention et d'affaiblir l'effet. « L'art d'appeler et de fixer l'œil par de grandes masses bien ordonnées », observe un contemporain¹³, « est un des principaux mérites de Ménageot. » Aussi bien, celui-ci, qui est, pour l'époque, un coloriste, pastiche dans ses *Adieux de Polyxène* l'ordonnance générale et le mouvement de lumière impressionnant du *Corésus et Callirhoé*, tout comme David reproduira, dans *Andromaque*, le fond nu et sévère du *Testament d'Eudamidas*.

cesse qui l'est aussi; mais s'il n'est pas décent, il est bien fait. » (DEL. 286.) Un autre publiciste justifie en ces termes la hardiesse du peintre : « On loue M. Regnault d'imiter les Anciens, qui ne drapaient qu'à regret leurs figures... » (DEL. 287.)

1. Ce tableau fut exécuté à Rome pour le comte d'Orsay.

2. Au Musée d'Angers.

3. Au Musée d'Alger.

4. Au Musée d'Angers.

5. Au Musée de Chartres.

6. Au Musée d'Angers.

7. A l'École nationale des Beaux-Arts.

8. Au Musée de Reims.

9. Au Musée de Reims.

10. Cf. Landon, *Annales*, IX, 143.

11. Au Musée d'Amiens.

12. Au Musée de Douai.

13. DEL. 305 (1783).

Le culte de l'antique favorise et excuse tous les plagiat. David et Vien posent leur Hector dans l'attitude du Méléagre. Et tandis que Ménageot introduit dans *Astyanax* une copie presque littérale d'un personnage tiré de la *Peste* de Poussin ¹, Gagnereaux donne à *Œdipe* la tête du Laocoon ². Déjà, même, on trouve que les figures de Regnault, trop inspirées des statues grecques, « ont l'air de pierres habillées ³ » et que l'*Énée* de Suvée a un « torse de pierre ⁴ ».

En agrandissant le module des personnages, en réduisant aussi leur nombre au strict minimum nécessaire à l'action, l'artiste leur fait tenir plus de place dans le tableau et, par conséquent, dans l'esprit du spectateur. Obéissant au même effort de synthèse, leur mimique se réduit à des gestes sommaires, pour indiquer plutôt que pour exprimer l'émotion qui les pénètre. En principe, conformément aux exigences du « Beau idéal », ils observeront une attitude digne, calme, jusque dans les conjonctures les plus tragiques. Et ceci ne laisse pas de conduire les artistes à des inconséquences. « Andromaque, qui devrait être si intéressante (c'est l'instant où elle aborde le corps de son époux) », observe un contemporain, à propos du tableau de Vien représentant le *Retour de Priam avec le corps d'Hector*, « Andromaque ne pleure point, sa tête est pâle, sans mouvement, son col est blanc, sans travail, sans le gonflement qui devaient y porter les sanglots étouffés... Elle a en général l'attitude d'une Madeleine en contemplation... », elle « sent le modèle », « elle n'éprouve en aucune façon cette contraction violente et totale des muscles », cette « suffocation » que produit « une profonde douleur dans le premier choc ⁵ ». Le même sujet, traité deux ans avant par David, offrait à cet égard plus d'unité. Ici, du moins, la « tranquillité » apparente d'Andromaque était logique. Grimm, qui a fort bien vu « le moment saisi par le peintre », l'explique en ces termes : «... Andromaque est assise à côté du corps de son époux ; ce n'est pas ici le premier mouvement de la douleur et du désespoir, il y a longtemps qu'elle est désolée, qu'elle pleure l'objet éternel de ses plus tendres regrets, ses yeux sont, pour ainsi dire, épuisés de larmes, elle languit... Cet accablement douloureux était, peut-être, tout à la fois, le moment de la scène le plus attachant, le plus sublime, le plus pathétique ⁶. »

1. Un critique en fait la remarque (DEL. 305).

2. Dans *Œdipe aveugle recommandant sa famille aux Dieux*, 1784 (Musée de Stockholm).

3. *Journal de Paris*, 17 sept. 1785.

4. DEL. 344 (1785).

5. *Ibid.*

6. Grimm, *Cor. lit.*, XIII, 444.

Quoiqu'ils prétendent s'échauffer l'imagination à la lecture des grands poètes, ils éprouvent encore une difficulté invincible à se faire une idée, nous ne disons pas adéquate, mais seulement approximative, des temps et des mœurs homériques, à imprimer un caractère aux personnages qu'ils évoquent. Quand leurs héros ne se maintiennent pas dans une impassibilité marmoréenne, si leur physionomie s'anime, c'est trop souvent à contresens. De toute façon, ce sont de mauvais acteurs. Ceux de Vien traînent partout les mêmes visages voilés d'ennui et de mélancolie. Ménageot représente « le sage, le prudent Ulysse avec un caractère ignoble et farouche¹ ». L'*Andromaque* de David, malgré ses qualités, « rappelle un peu trop quelques Magdeleines du Guide ou de son école² ».

Dans le « costume », les tâtonnements sont pis encore. Ils sont aussi plus excusables, car il est matériellement impossible de se représenter d'une manière exacte le Palais de Priam ou les Armes d'Achille. Ici, les plus férus d'archéologie doivent se résoudre à l'anachronisme. Ils le savent, mais ils savent également qu'ils peuvent, dans une certaine mesure, se rapprocher de cette vérité historique qui se dérobe. La civilisation homérique leur apparaissant comme primitive et barbare, Ménageot a soin de placer deux colonnes doriques sans base, dans son tableau d'*Astyanax*. Vien, qui croit plus vrai l'ordre ionique, affuble ses Troyens de sandales, de culottes collantes, de tuniques courtes et brodées d'or, par où il essaye de différencier ces orientaux des Grecs. Le lit de bronze orné de bas-reliefs, où repose le corps d'Hector, le boudoir lourdement ciselé, le pommeau à tête de lion, le casque du héros surmonté d'une aigrette prodigieuse, la chaise de forme bizarre sur laquelle est affaissée Andromaque, révèlent chez David d'analogues prétentions à l'archaïsme.

A tout prendre, le seul artiste qui ait eu une vision réellement personnelle et puissante des grands drames épiques, c'est un coloriste échoué, c'est Durameau, dans son *Combat de Darès et Entelle*³. Le moment qu'il a choisi est celui où, Darès étant sur le point de succomber à la fureur du vieil Entelle, Énée intervient et sépare les combattants. Entelle, frémissant et terrible, brandit encore comme des masses ses deux énormes poings armés du ceste, tout prêt à achever son adversaire, que des soldats soutiennent et entraînent. Les athlètes ont le corps

1. *Année lit.*, 1783, VI, 237.

2. Peint en 1779. — Au Musée de Riom.

ruisselant de sueur, ils sont rouges de sang, comme « des garçons bouchers »¹. Derrière eux, la fumée des sacrifices nombreux célébrés à l'occasion des jeux funèbres monte, assombrit le ciel, et ajoute encore à l'émotion des spectateurs témoins de cette lutte farouche entre deux colosses.

La conception n'était, certes, pas sans grandeur. Dans la fougue de son imagination, Durameau avait entrevu la vérité. Le *Combat de Darès et Entelle* n'aurait pas déplu aux romantiques.

Malheureusement, l'exécution n'était point à la hauteur de l'idée. De composition décousue, d'un dessin et d'un coloris très relâchés, l'œuvre apparut comme un morceau étrange et forcené à côté des toiles si correctes et si sages de Vien et des autres. Aussi, la poussée de réalisme qui s'y manifestait ne fut-elle qu'un sursaut d'agonisant. Incompris comme tous les précurseurs qui s'expriment avec impétuosité², Durameau, découragé³, ne continuera pas dans cette voie originale. Il se contentera de réexposer *Darès et Entelle* au Salon de 1789, où, d'ailleurs, cette grande esquisse ne rencontrera pas un accueil plus sympathique que la première fois.

L'échec de sa tentative hardie n'en est pas moins intéressant à noter comme une preuve que la force, qui entraînait alors les peintres de mythologie vers l'idéalisme, était irrésistible.

II. — L'Histoire ancienne.

Première période : de 1747 à 1760.

Jusqu'en 1760, l'influence du mouvement esthétique de 1747 est assez peu sensible dans la Peinture d'Histoire ancienne. Les tableaux tirés de l'Histoire grecque et romaine sont encore rares. A peine en trouve-t-on une trentaine à citer. Et, dans le nombre, il n'en est guère qui soient à proprement parler nouveaux, tant par le choix du sujet que par la manière dont il est rendu. Pourtant, si peu originaux qu'ils soient en eux-mêmes, ils sont intéressants par les tendances qui s'y mani-

1. DEL. 207, 8.

2. L'*Année littéraire* (1779, VII, 45) prend la défense de Durameau contre les « froids critiques de ce tableau », qui « paraissent n'avoir jamais pris d'autre idée des jeux barbares qu'on célébrait chez les Anciens que dans les ballets de l'opéra de Castor ».

3. Pierre nous apprend que Durameau était d'un tempérament sombre, et, comme nous dirions aujourd'hui, neurasthénique (*Lettre à d'Angiviller*, 24 octobre 1783).

PLANCHE XXVI

BOUNIEU

Bethsabée au bain (1779).

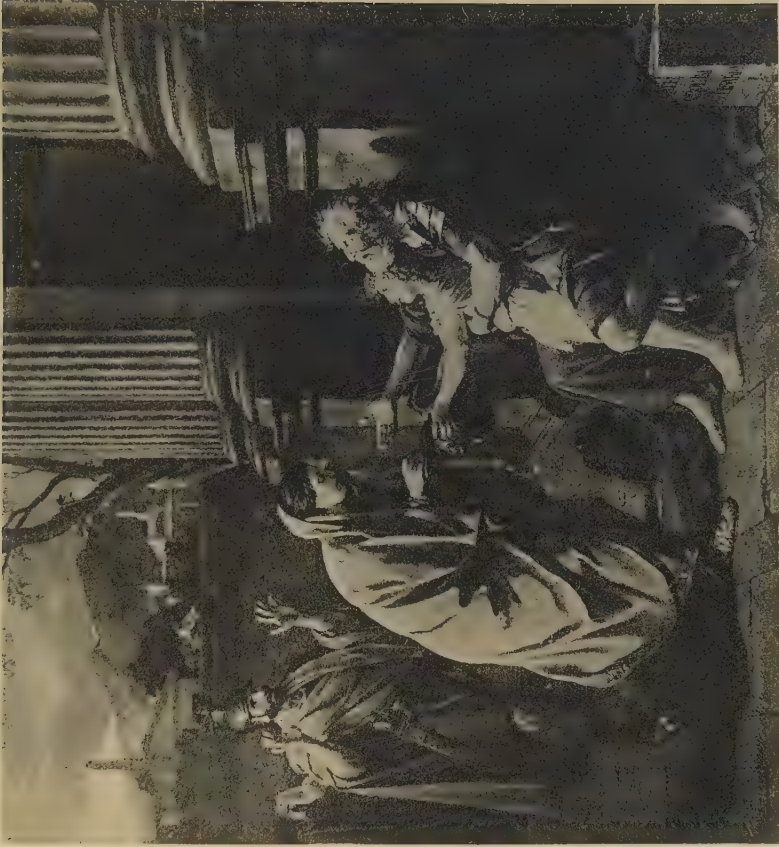
D'après la gravure de G.-Ph. Benoist.

DAVID

Bélisaire demandant l'aumône (1781).

Musée de Lille.

Photo de l'Institut d'Art de l'Université de Lille.



festent déjà. Si les toiles de Natoire¹, de Jean Restout², de Collin de Vermont³, de Jeaurat⁴, sont dans les traditions mêlées d'Antoine Coppel et de Lemoyne, si la *Mort d'Harmonia*⁵, de Pierre, la *Mort de Lucrèce*⁶, de M.-A. Challe, la *Charité Romaine*⁷, de Deshays, sont plus directement inspirées de Guerchin, il y a un air de Le Brun dans le *Mucius Scaevola*⁸ de Dumont le Romain et dans le *Coriolan*⁹ de Galloche, il y a un effort pour donner l'impression de grandeur, dans le tableau de Louis de Silvestre représentant, sous forme allégorique, *Auguste sur les marches du temple de Janus, dont il vient de fermer les portes*¹⁰. Et Doyen, tout imprégné qu'il fût de Rubens, quelles que fussent ses préférences pour le mouvement et l'action, cède à une préoccupation du même genre, lorsque, dans sa *Mort de Virginie*, il s'applique à reproduire les belles ordonnances de Raphaël, du Dominiquin et de Poussin¹¹. La critique, attentive à souligner les efforts des peintres vers l'idéalisme, ne trouve à reprendre, en cette toile, qu'un seul détail, qui lui paraît manquer de « noblesse », le poing fermé d'Icilius¹².

Enfin, en ce qui concerne le simple choix des sujets, il faut noter la réapparition de deux thèmes délaissés depuis près d'un siècle et auxquels l'actualité philosophique communiquait un regain d'intérêt, la *Mort de Socrate* et la *Mort de Sénèque*, celui-ci traité, d'ailleurs très médiocrement, par Noël Hallé en 1750, et celui-là, par Dandré-Bardon en 1753¹³.

1. *Le Repas de Cléopâtre et de Marc-Antoine* (1754), au Musée de Nîmes. — *Arrivée de Cléopâtre, reine d'Égypte, dans la ville de Tarse* (1757), au Musée de Marseille.

2. *Alexandre et son médecin Philippe* (1747), au Musée d'Amiens. — *La Continence de Scipion* (Salon de 1750).

3. *Pyrrhus enfant reconnu par Glaucias* (1747), au Musée de Besançon. — *Alexandre résistant au sommeil* (Salon de 1755), gravé par Gaillard, et *Alexandre faisant renfermer l'Iliade dans une cassette précieuse* (Salon de 1755).

4. *Diogène brisant son écuelle* (1747). — Au Palais de Fontainebleau.

5. Salon de 1751. — Gravé par C.-N. Cochin.

6. Salon de 1759. — Gravé par Henriquez.

7. Salon de 1759. — Au Musée de Rouen.

8. Salon de 1747. — Au Musée de Besançon.

9. Salon de 1747. — Au Musée d'Orléans.

10. « La Victoire couronne ce prince, tandis qu'Apollon lui présente la Paix, suivie des Muses et des Arts, qu'Auguste prend sous sa protection. L'Architecture lui présente le plan du théâtre de Marcellus, bâti sous son règne, et le fond du tableau offre les principaux bâtiments qui décoraient alors la ville de Rome. » (Engerand, *Inventaire des tableaux commandés...*, p. 446.) Ce tableau a figuré au Salon de 1757.

11. Salon de 1759. — Actuellement au Musée de Parme. — Il en existe une esquisse à la plume, lavée d'encre de chine, dans les portefeuilles du Louvre, n° 14147.

12. DEL. 90. Cf. *Jour. Encycl.*, oct. 1759, II, 108.

13. Ces deux toiles ont disparu. — Il est à peine besoin de faire observer combien de pa-

Deuxième période : de 1761 à 1774.

La période qui va de 1761 à 1774 marque une nouvelle et importante étape dans l'évolution de la Peinture d'Histoire ancienne. Certes, nous n'y rencontrons encore aucune de ces œuvres définitives, par où nous puissions dire que s'affirme le triomphe d'un certain idéal esthétique. La mission de frapper le coup décisif est réservée à la génération suivante, à celle qui produira l'auteur du *Serment des Horaces*. Mais, de 1761 à 1774, la rentrée en vogue des sujets d'Histoire grecque et romaine, le mouvement de retour à l'antique et à Poussin, l'effort vers l'ennoblement du style s'accroissent, de telle sorte qu'il apparaît avec évidence, à travers même les toiles les plus imparfaites, que l'École est absolument résolue à poursuivre l'œuvre de réaction, où elle s'est engagée.

La tendance se montre dans une série d'œuvres caractéristiques exposées au Salon de 1761. A côté de l'*Offrande* (de deux « jeunes Grecques ») à l'Amour¹, par Carle Van Loo, et de la *Jeune Corinthienne ornant un vase de bronze avec une guirlande de fleurs*², par Vien, on y voyait le *Lycurque*³, de C.-N. Cochin, et le *Socrate recevant la ciguë*⁴, de M.-A. Challe⁵. Baudouin lui-même, le fringant miniaturiste, donnait son adhésion au goût nouveau en présentant une *Mort de Britannicus*⁶.

Ce fut comme la révélation soudaine d'une vérité longtemps cherchée, on crut assister à la résurrection miraculeuse et charmante d'un coin de la Grèce antique, lorsque parurent ces types de jeunes filles

reils sujets étaient au-dessus des forces de Hallé. Son Sénèque était, paraît-il, d'« un caractère bas et ignoble » (Baillet de Saint-Julien, *Lettre sur la Peinture...*, 1750, p. 35). Il est vraisemblable que Noël Hallé s'était surtout inspiré des tableaux de Jordaens et de Luca Giordano.

1. Gravé par de Lorraine en 1772.

2. Gravé par J.-J. Flipart.

3. Dessin à la sanguine, exécuté en 1760. — Actuellement au Louvre.

4. Le tableau est inscrit au Livret sous le titre suivant : *Socrate, condamné par les Athéniens à boire la ciguë, la reçoit avec indifférence, tandis que ses amis et ses disciples cèdent à la plus vive douleur*.

5. Challe exposait aussi une *Cléopâtre expirante*, apparemment dans le style de la *Mort de Lucrèce*.

6. Cette petite toile, qui, encore à l'état d'esquisse, fut un des morceaux d'agrément de Baudouin, contenait, paraît-il, « le germe d'un beau et pathétique tableau » (DEL. 1276). Deux ans après, l'artiste présentait, pour sa réception, *Hypérides défendant Phrynée accusée d'impiété devant l'aréopage*. Ce morceau était « de la composition la plus juste et la plus raisonnée », dit le *Journal Encyclopédique*, (oct. 1763, I, 118). Et, suivant Mathon de La Cour, Baudouin a « ennobli son genre » (DEL. 101).

créés par Vien et Van Loo, ces « innocentes » aux bras fins, au corps svelte, à la taille élancée, vêtues de linon ou de draperies légères s'appliquant comme des linges mouillés sur le nu et « tombant froidement » sans former de plis. On ne se lassait pas d'admirer la « sagesse », la « savante simplicité », la « pureté ingénue » des attitudes, des gestes et des expressions, la sobriété de la composition, la délicatesse de ce mobilier épuré de toute rocaille, heureux symptômes où l'on voyait, selon l'abbé de La Porte, « comme un dépôt du goût de l'antique¹ ». Si, d'autre part, les Grecs de Cochin sont très fantaisistes, si son Lycurgue, campé comme un danseur, est « manqué », l'emploi des quatre lourdes colonnes doriques sans base, qui dominent la composition, n'en était pas moins, pour l'époque, une nouveauté; il attestait, Diderot le note, une recherche de « grand goût », en même temps qu'un essai de couleur locale dont il faut savoir gré à l'artiste². Quant au *Socrate recevant la ciguë*, de Challe, nous ne le connaissons plus que par la description de Diderot et le croquis de Saint-Aubin sur le Livret du Salon conservé au Cabinet des Estampes, mais ces documents indiquent assez clairement ce qui en faisait l'originalité. « On dirait que c'est une copie d'après quelque bas-relief antique », écrit Diderot. « Il y règne une simplicité, une tranquillité, surtout dans la figure principale, qui n'est guère de notre temps. Socrate est nu; il a les jambes croisées. Il tient la coupe; il parle; il n'est pas plus ému que s'il faisait une leçon de philosophie; c'est le plus sublime sang-froid... » Challe s'est élevé, dans cette toile, « à la sagesse de l'art antique³ ». Par sa couleur même, tenue dans une note sombre, il rompait ouvertement avec les roses et les lilas « modernes ».

Dès lors, l'impulsion est donnée, l'opinion publique, impatiente, réclame du grec et du romain, et l'Académie royale, attentive à sou-

1. Si Diderot affecte un peu de scepticisme, qui ne durera d'ailleurs pas longtemps, les rédacteurs de l'*Observateur littéraire* (IV, 136), du *Mercure*, de l'*Année littéraire* (1761, VI, 9), du *Journal Encyclopédique* (sept. 1761, II, 51), de l'*Avant-Coureur*, se font l'écho de l'enthousiasme des amateurs et des critiques.

« Ceux qui ont pris dans Plinie quelque connaissance des peintres grecs », lit-on par exemple, dans le *Mercure* d'octobre 1761, « seraient tentés de croire que cette Grecque merveilleuse est de Nicias l'Athénien. Voyez Plinie, 35, 11 ». — « C'est un goût que les artistes ne peuvent trop étudier », écrit l'abbé de La Porte, dans l'*Observateur littéraire*, « et dont il serait à souhaiter de rapprocher celui des gens du monde. L'imitation en serait très propre à corriger des excès dangereux, où entraîne le luxe de l'imagination dans les arts... »

2. Cf. Diderot, *Salon de 1761*, article « Cochin ».

3. Diderot, *Salon de 1761*, article « Challe ». — Sur le sujet de la *Mort de Socrate* dans la littérature et dans l'art au milieu du XVIII^e siècle, voy. notre communication concernant le peintre J.-F. Sané, insérée au *Bulletin de la Soc. d'Hist. de l'Art franç.*, 1910, p. 48-56.

tenir un mouvement qui lui est d'autant plus sympathique qu'il est né chez elle, décide d'abandonner la tradition séculaire suivant laquelle les sujets du Grand Prix étaient tirés exclusivement de la Bible. Désormais, l'antiquité classique y sera admise au même titre que l'Histoire Sainte, et, pour commencer, le sujet du Concours de 1762, sera précisément une *Mort de Socrate*.

Le Salon suivant consacra le triomphe de Vien. C'était une Grèce aimable et sentimentale qui revivait sous son pinceau, une Grèce faite pour plaire aux contemporains de Boucher et de Greuze, celle des femmes et des jeunes filles, celle d'Anacréon et de Glycère¹, de la *Vertueuse Athénienne*² et de la petite *Marchande d'Amours*³. Les critiques⁴, Diderot⁵ en tête, eurent tôt fait de s'attendrir et de tomber en extase devant les « grâces naïves » de ces jeunes personnes, la « pureté de dessin » de ces figures « presque droites et sans mouvement », d'où émane « je ne sais quelle simplicité majestueuse qui en impose malgré qu'on en ait⁶ ».

Le vif succès que remporte, par contraste avec la rocaille, le style néo-grec réalisé par Vien souligne avec force l'évolution du goût public. Artistes et amateurs, en général, ont un grand besoin de calme, de « noblesse », de simplicité, de naturel, et toute œuvre qui semble conçue dans cet esprit est applaudie. Cependant, les difficultés qu'ils éprouvent à se dégager des suggestions de la manière « française » et à s'appropriier le style « antique », ou seulement approchant, sont inouïes. Et à moins de partager leur naïveté et d'être dupes du même mirage, nous devons reconnaître qu'en fait d'Histoire ancienne, aucune des œuvres qu'ils proposent à l'admiration de leurs contemporains (ou du moins aucune de celles qui nous sont parvenues, car beaucoup ont disparu),

1. Le tableau de Vien représentant *Glycère vendant des fleurs à la porte des temples d'Athènes*, figurait, en 1766, dans la collection de Julienne.

2. C'est le titre qu'on lit au-dessous de la gravure de Flipart. Le Livret du Salon portait : *Une Prêtresse brûle de l'encens sur un trépied*.

3. Ou *Marchande à la Toilette*. « Cette composition », fait observer une note du Livret, « a été faite sur le récit d'un tableau trouvé à Herculanum (en 1759) et gravé depuis dans le III^e volume des Peintures de cette ville, pl. VIII. On est en état de remarquer les différences qui se trouvent entre ces deux compositions. » Aujourd'hui au Palais de Fontainebleau.

4. Fréron, *Année lit.*, 1763, VI, 150 et 338 ; abbé de La Porte, Extraordinaire du *Mercur* de sept. 1763 ; *Journal Encyclopédique*, sept. 1763, II, 112.

5. « Celui que j'aime entre tous est la jeune innocente qui arrose son pot de fleurs. On ne la regarde pas longtemps sans devenir sensible. Ce n'est pas son amant, c'est son père ou sa mère qu'on voudrait être. Sa tête est si noble ! Elle est si simple et si ingénue ! » (Diderot, *Salon de 1763*.)

6. *Lettres* (de Mathon de La Cour) à *Madame***..., 1763.

ne témoigne encore d'un sens artistique très original ni très profond¹. Ils se contentent un peu facilement d'une formule plastique comme la disposition en bas-relief, dont ils font un principe et presque un dogme. Leurs personnages, spécialement les hommes, laissent énormément à désirer sous le rapport de l'expression, du caractère ou du costume. Le *Socrate mourant*², de Sané, tant exalté par Cochin, a le type des martyrs bolonais, et ses disciples pourraient parfaitement figurer des apôtres. Du moins étaient-ce des hommes et leurs têtes étaient « belles », mais combien souvent les Grecs et les Romains imaginés par Vien, Carle Van Loo, Lagrenée, et surtout Hallé³, sont d'allures efféminées et mesquines ! Écervelés, dont « l'aimable candeur », ainsi que l'observe Cochin, ressemble assez à « de la bêtise », ils ne sont presque jamais en situation⁴. Ils ne répondent guère à l'idée qu'on s'en fait,

1. Entre 1763 et 1774, outre celles auxquelles nous venons de faire allusion, les principales œuvres comportant des sujets d'Histoire ancienne à citer sont les suivantes : **1763** : LAGRENÉE l'ainé, la *Mort de César*, et la *Mort de Servius Tullius* (dessins); Carle VAN LOO, *La Vestale Tuccia tenant un crible rempli d'eau pour se disculper* (DEL. 101); **1764** : Coriolan chez les Volscs (au Musée de Toulouse); **1765** : AMAND, la *Famille de Darius*, et quatre esquisses de tableaux mettant en scène *Cambyse*, *Psammétique* et *Magon*; BACHELIER, la *Charité romaine* (Morceau de réception; à l'École nat. des Beaux-Arts); DESHAYS, *Artémise au tombeau de Mausole*; HALLÉ, *Trajan descend de cheval pour rendre justice à une pauvre femme* (Musée de Marseille); LAGRENÉE l'ainé, la *Charité romaine* (au Musée de Toulouse); C. VAN LOO, *Auguste faisant fermer les portes du temple de Janus* (au Musée d'Amiens); VIEN, *Marc-Aurèle faisant distribuer des aliments et des médicaments au peuple* (au Musée d'Amiens). — **1767** : AMAND, *Magon, frère d'Annibal, demandant de nouveaux secours au Sénat de Carthage après la Bataille de Cannes*. (Morceau de réception; au Musée de Grenoble); HALLÉ, *Leçon de solidarité de Scilurus à ses enfants*; JOLLAIN, *Bélisaire*; LAGRENÉE l'ainé, *La tête de Pompée présentée à César*; J.-B. RESTOUT, *Les Plaisirs d'Anacréon*; *Diogène demandant l'aumône aux statues* (au Musée de Toulouse); VIEN, *César à Cadix devant la statue d'Alexandre*. — **1769** : BOUNIEU, *Épisode de la Vie de Sapho*; GREUZE, *Septime-Sévère reprochant à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner dans les défilés d'Écosse* (Morceau de réception; au Louvre). — **1771** : BEAUFORT, *Le Serment de Brutus* (Morceau de réception); LAGRENÉE l'ainé, *Recommandations de la Lacédémonienne à son fils partant pour la guerre*. — **1773** : BEAUFORT, *Enlèvement des Sabines*; JOLLAIN, *L'agriculteur romain Caius Furius Cressinus accusé de sortilèges se justifie*; LAGRENÉE l'ainé, *Apelle et Campaspe* (La Peinture).

2. Cette toile, aujourd'hui perdue, fut exécutée en 1762. Elle a été gravée en 1786 par Jacques Danzel. On remarquera sa disposition en bas-relief, l'ampleur des draperies, la nudité du cadre. Cf. notre *Notice sur le peintre J.-F. Sané* (1732 ?-1779), *loc. cit.*

3. Mathon de La Cour, tout en soulignant la bonne volonté de Hallé, exprime le regret qu'il ne s'attache pas de plus près à la poursuite de l'Idéal : « Hallé », écrit-il, « a imité de l'antique la tête de Trajan : c'est une attention dont on doit lui savoir gré, mais le caractère de cette tête est commun. Il ne répond point à la grande idée que nous avons de cet empereur. Lequel vaut le mieux, de peindre les hommes tels qu'ils ont été, ou tels que l'imagination nous les représente quand nous pensons à leurs actions ? Faut-il peindre *paminondas* petit et difforme ?... Si M. Hallé avait voulu employer pour son Trajan une tête d'invention, je suis persuadé qu'elle aurait eu plus de noblesse et qu'elle aurait produit plus d'effet... » (DEL. 108.)

4. Cf. Fréron, *Année lit.*, 1763, VI, 338, et Cochin, *Lettre autogr. sur le Salon de 1785*, LA PEINTURE D'HISTOIRE, 32

encore moins à l'action qu'on leur prête. Ces César et ces Marc-Aurèle ne trahissent que trop leurs origines. Ils sont bien du XVIII^e siècle. On dirait de petits abbés en travesti, qui plastronnent. Et sous prétexte qu'il faut, autant que possible, représenter « la nature en repos », eux qui sortaient naguère avec des gestes si grandiloquents des coulisses de l'Opéra, ils sont devenus, par excès de calme, des mannequins.

Des qualités réelles de finesse dans le dessin, certains détails heureux, une couleur parfois harmonieuse ne suffisaient pas à racheter la « monotonie indigente » de ces figures, et les progrès de cette manière mièvre et léthargique devenaient inquiétants. Il était urgent de réagir, chacun en avait le sentiment net, sinon la force, et plus d'un, surtout parmi les jeunes, ambitionnait la gloire d'arracher l'École à la mollesse et à la mignardise auxquelles elle s'était abandonnée.

C'est de ce point de vue que des tentatives comme le *Socrate mourant*, de Sané, la *Charité romaine*, de Bachelier, le *Magon*, d'Amand, le *Diogène*, de J.-B. Restout, méritent d'être retenues. Elles tranchent tellement sur leurs voisines par un certain caractère de grandeur et de gravité qu'elles passeraient presque pour originales¹. Le même esprit anime Greuze, en 1769, lorsqu'il compose son *Septime-Sévère reprochant à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner*². Ce tableau, traité plaisamment de « bas-relief » par Boucher³, était un pastiche, en somme assez réussi, du *Testament d'Eudamidas*, et il a fallu qu'une misérable cabale montée contre l'artiste aveuglât littéralement les esprits pour que les contemporains se montrassent aussi injustes à son égard⁴.

Ils furent plus généreux envers Beaufort, l'auteur de ce *Serment de Brutus*, qui fit une si vive impression au Salon de 1771, et où l'on retrouverait, peut-être, le prototype du *Serment des Horaces*. Beaufort avait peint le moment où Brutus, brandissant le poignard qu'il a retiré du sein de Lucrece, jure, avec Lucrécius et Collatinus, sur ce fer, « qui

publiée par Goncourt, *L'Art du XVIII^e siècle*, II, 365. Le mot de Cochin s'applique aux personnages des tableaux de Vien.

1. Un contemporain écrit, à propos du *Magon* d'Amand : « L'exécution de ce morceau est du meilleur goût, dans le sévère, dans le grand. Il faut avouer qu'il y a loin de ce tableau aux compositions couleur de rose qui amusent les yeux... » (Beaucousin, *Lettre sur le Salon de peinture de 1769*.)

2. Voyez, à ce sujet, l'intéressante *Lettre de M. Greuze à l'auteur de l'Avant-Coureur* (extraite des *Nouvelles Littéraires*, 1769, dans DEL. 138). Greuze y déclare qu'il a tout particulièrement étudié les ouvrages de Poussin, où il a surtout « cherché l'art de mettre de l'expression dans les figures ».

3. Bachaumont, *Lettres sur les Peintures* (1769), p. 66-68.

4. Il ne se trouva pas un seul critique pour prendre la défense du *Septime-Sévère*.

semble être devenu pour eux un autel érigé aux Dieux infernaux¹ », d'affranchir Rome du joug des Tarquins. Et, dans son « style simple et sublime », la scène était si fortement conçue², l'action de ces trois « figures mâles et romaines » était si pathétique, qu'on alla jusqu'à comparer le tableau de Beaufort à une page de Shakespeare³. Cette toile, qui eût été d'autant plus intéressante à étudier qu'elle était l'œuvre d'un « coloriste », a malheureusement disparu.

Troisième période : de 1775 à 1785.

A partir de 1775, les sujets d'Histoire ancienne augmentent dans des proportions considérables. On se rendra compte de l'activité déployée en cette partie par l'École, et l'on saisira l'esprit qui préside au choix des motifs⁴, en jetant les yeux sur la liste suivante, où sont groupées les principales œuvres exécutées de 1775 à 1785 :

La maladie d'Antiochus (1779), *Alexandre, malade, donnant à Philippe, son médecin, la lettre qui l'accuse* (1779), par Jean BARDIN; — *La Mort de Calanus, philosophe indien, qui se fait brûler sur un bûcher en présence d'Alexandre* (1779), et *les Remords de Néron* (1779), par BEAUFORT; — *Manlius Torquatus condamnant son fils à mort*⁵ (1785), par BERTHÉLEMY; — *Le Supplice d'une Vestale* (1779), par BOUNIEU; — *C. Furius Cressinus, agriculteur romain, accusé de sortilèges, se défend sur le forum* (1775 et 1777), *Le Jeune Alcibiade méditant sur les leçons de Socrate* (1777), *Metellus sauvé par son fils*⁶

1. *Journ. Encycl.*, nov. 1771, I, 433.

2. *L'ombre de Raphaël...*, 1771, p. 11 : « ... Quelle scène terrible ! Quel feu ! Quelle colère ! ... En voyant l'ardeur de son action (de Collatin), il n'est personne qui ne soit tenté d'avancer la main pour joindre ses serments à ceux d'une famille indignement outragée... »

3. « Je me suis arrêté assez longtemps, comme vous pouvez croire », lit-on dans les *Plaintes de M. Badigeon... sur les critiques du Salon de 1771*, « à ce fameux sujet du *Serment de Brutus, de Collatinus*, etc., sur le corps sanglant de Lucrece. Cet homme, assurément, lit Sakespear (*sic*) ou pense comme lui. M. Beaufort, qui en est l'auteur, a surmonté hardiment toutes les difficultés d'un groupe de quatre figures debout, qui se parlent avec colère, sans contorsions. Le costume y est bien observé ; sa Lucrece est bien placée pour être vue, sans détruire le groupe principal ; et le parti de demi-teintes qu'il a pris, contribue au pathétique... » Voy. aussi le *Journ. Encycl.* de nov. 1771, I, 433 : « L'artiste a bien médité son sujet, il s'en est pénétré, il a su, par la vérité, la noblesse et la chaleur des expressions donner à son tableau, d'ailleurs d'un bon ton de couleur et peint facilement, cet intérêt dramatique, qui échauffe le spectateur et l'associe en quelque sorte à la scène qu'on lui a présentée... »

Diderot fut seul à prendre le contre-pied de ces critiques enthousiastes.

4. On observera notamment la préférence accordée aux sujets de l'Histoire romaine et surtout, à ceux qui mettent en scène les temps de la République.

5. Au Musée de Tours.

6. Au Musée de Reims.

(1779), *Cincinnatus créé dictateur* (1779), *Romulus et Remus* (1781), *Virginus prêt à poignarder sa fille*¹ (1783), *Piété et générosité des Dames romaines*² (1785), par BRENET; — *Fête à Palès*³ (1783), *Sacrifice à Saturne*⁴ (1783), par CALLET; — *Bélisaire demandant l'aumône*⁵ (1781), le *Serment des Horaces*⁶ (1785) par DAVID; — le *Retour de Bélisaire dans sa famille*⁷ (1775), la *Piété filiale de Cléobis et Biton* (1777 et 1779), par DURAMEAU; — *Cimon, fils de Miltiade fait renverser les murs de son jardin et invite le peuple à venir partager ses fruits*⁸ (1777), *Agésilas, roi de Sparte, jouant avec ses enfants, est surpris par un de ses amis* (1779), *Cornélie, mère des Gracques* (1779), par HALLÉ; — *Le berger Faustulus apporte à sa femme Romulus et Remus* (1777), *Philopæmen, général des Achéens, pris pour un esclave par la femme d'un de ses amis où il se rendait pour dîner, celle-ci le prie de fendre du bois* (1779), par JOLLAIN; — le *Courage de Porcia, femme de Junius Brutus*⁹ (1777), *Régulus retournant à Carthage*¹⁰ (1779), *Piété de Fabius Dorso*¹¹ (1781), par LÉPICIÉ; — *Fabricius, entouré de sa famille, refuse les présents que Pyrrhus lui envoie*¹² (1777), *Mithridate, amoureux de Stratonice* (1779), *Popilius en ambassade auprès d'Antiochus Épiphanes*¹³ (1779), *Alcibiade aux genoux de sa maîtresse* (1781), le *Dévouement conjugal de la veuve d'un officier indien, au temps d'Eumène, successeur d'Alexandre*¹⁴ (1783), la *Mort de la femme de Darius*¹⁵ (1785), par LAGRENÉE l'aîné; — *Vestales faisant un sacrifice dans leur temple* (1777), *Lucius Albinus offrant son char aux Vestales*¹⁶ (1777), *Fermeté de Jubellius Taurea*¹⁷ (1779), *Les fils de Tarquin admirant la vertu de Lucrece* (1781), *Fête à*

1. Au Musée de Nantes.

2. Au Palais de Fontainebleau.

3. Gravé par Levasseur.

4. Au Louvre; gravé par Levasseur.

5. Au Musée de Lille.

6. Au Louvre.

7. Gravé par Levasseur.

8. Au Louvre.

9. Au Musée de Lille.

10. Au Musée de Carcassonne.

11. Au Musée de Chartres.

12. Au Musée de Libourne.

13. Au Musée de Lille.

14. Au Musée de Dijon (non exposé).

15. Au Musée d'Angers.

16. Au Musée de Lorient.

17. Au Musée de Montpellier.

*Bacchus*¹ (1783), par LAGRENÉE le jeune; — le *Jeu d'osselets chez les Grecs* (1783), par LE BARBIER; — la *Mort de Caton d'Utique*² (1785), par LEMONNIER; — *Cléopâtre rendant son dernier hommage au tombeau d'Antoine*³ (1785), par MÉNAGEOT; — *Socrate détachant Alcibiade des charmes de la volupté* (vers 1775), *Bélisaire recevant l'hospitalité d'un paysan qui avait servi sous lui*⁴ (1779), *Cornélie, mère des Gracques*⁵ (vers 1780), *Cimon, fils de Miltiade, retirant de la prison le corps de son père*⁶ (vers 1780-83), *Marius qui, par la fierté de son regard, fait tomber les armes des mains d'un soldat venu pour le tuer*⁷ (vers 1780-83), par PEYRON; — *Agrippine débarquant à Brindes avec l'urne qui contient les cendres de Germanicus*⁸ (1779), par RENOU; — *Marius assis sur les ruines de Carthage* (1783), par Hubert ROBERT; — la *Mort de Cléopâtre* (1779 et 1785), *La Vestale Émilie se justifie* (1781), *Fête à Palès*⁹ (1783), par SUVÉE; — *La Sibylle de Cumès prédit à Auguste la naissance de Jésus-Christ* (1781), par TARAVAL; — la *Continence de Scipion*¹⁰ (1779), par VIEN; — *Alcibiade recevant les leçons de Socrate* (1777), *Bélisaire, réduit à la mendicité, est secouru par un officier des troupes de Justinien*¹¹ (1777), le *Combat des Romains et des Sabins interrompu par les femmes Sabines*¹² (1781), *Aria et Pætus*¹³ (1785), par VINCENT.

L'évolution du style amorcée en 1761 par les *Jeunes Grecques* de Vien et la *Mort de Socrate* de Challe, continuée ensuite par Greuze dans le *Septime-Sévère* (1769) et par Beaufort dans le *Serment de Brutus* (1771), aboutira, à travers les œuvres qui se multiplient et dont nous venons de donner un aperçu, au *Bélisaire* et, enfin, au *Serment des Horaces* de David.

La « petite manière » ne survivra pas à l'effort d'ensemble des

1. Gravé par Levasseur.

2. A l'Ecole de dessin de Rouen.

3. Au Musée d'Angers.

4. Au Musée de Toulouse.

5. Esquisse exposée au Salon de 1785; actuellement au Musée de Toulouse.

6. Au Louvre. Un dessin à la plume, première pensée de ce tableau, existe à la Bibliothèque de Besançon (Fonds Paris, 455, n° 1).

7. Cf. *Journal de Paris*, 27 sept. 1783.

8. Au Musée de Lunéville.

9. Au Musée de Rouen.

10. Au Musée d'Aix.

11. Au Musée de Montpellier.

12. Au Musée d'Angers (non exposé).

13. Au Musée d'Amiens.

artistes qui, presque tous, maintenant, ainsi que l'observe un contemporain, « se tourmentent pour être grands¹ », grands par l'ordonnance, grands par le caractère du dessin, grands par la couleur, grands par l'expression des passions, grands, surtout, par la pensée. Même ceux qui, comme les Lagrenée, Hallé, Brenet, Bounieu, Callet, Lépicié, Vincent, Ménageot, Durameau, paraissent avoir conservé le plus d'attaches réalistes et coloristes, ou se laisser dominer encore par les proches réminiscences soit de Pierre de Cortone, soit de Rubens et de Véronèse, soit du Guerchin et du Guide, soit de Boucher et de Greuze, ceux-là aussi sacrifient inconsciemment au dogme du Beau idéal, quand ils ne s'y rallient pas résolument.

Les publicistes nous apprennent, par exemple, que Brenet, si mal servi qu'il soit par son talent médiocre, recherche les « compositions simples et nobles », où « les plans soient clairs et les masses bien disposées² » ; qu'il s'évertue à retrouver le type idéal du Citoyen romain au temps de la République³.

Le travail d'abstraction auquel il se livre, par là même, est particulièrement efficace dans le *Virginus*. L'artiste a donné au père et à la fille une unité de caractère qui apparaît comme une véritable trouvaille. *Virginus*, dans sa fureur, ne se montre pas attendri, « il ne pleure pas sur sa victime », et celle-ci, de son côté, sans hésiter, sans « frémir », sans s'évanouir, « va au-devant du coup que son père veut lui porter⁴ ». Brenet élimine consciencieusement de ses toiles tout ce qui est, ou qu'il croit, de nature à contrarier la noblesse de l'effet. Au Salon de 1775, quelques « gens minutieux » lui ayant fait observer, comme « un léger défaut de bienséance », que les bœufs de l'affranchi *Cressinus* présentaient le derrière, il refait le tableau, et, cette fois, les animaux montrent la tête⁵ !

Tous ses collègues, quelles que soient leurs affinités réalistes, obéissent plus ou moins aux mêmes scrupules, cèdent plus ou moins aux mêmes suggestions de grandeur idéale.

A cet égard, la dernière œuvre de Lagrenée l'aîné, la *Mort de la Femme de Darius*, peinte à Rome la même année que le *Serment des*

1. Ménard de Saint-Just, *Lettre d'Artiomphile sur l'Exposition de 1781*, Paris, 1782.

2. *Journal de Paris*, 17 sept. 1783.

3. Il cherche à donner à Cincinnatus « la vigueur d'une âme républicaine » (DEL. 216, 14), un « caractère mâle » au sénateur qui siège sur le tribunal devant lequel comparait le groupe touchant de Metellus appuyé sur l'épaule de son fils. (*Journal de Paris*, 9 sept. 1779.)

4. *Journal de Paris*, 17 sept. 1783.

5. Bachaumont (et son continuateur), *Lettres sur les Peintures*, p. 189 et 239.

PLANCHE XXVII

MÉNAGEOT

Mort de Léonard de Vinci 1781.

Original au Musée d'Amboise: épreuve d'après une gravure de Levasseur.



Horaces, est particulièrement significative. Elle représente Alexandre, suivi d'Ephestion, entrant dans la tente où gît Sisigambis entourée de ses captives. La composition, qui rappelle dans l'ensemble la manière de Le Brun, est empreinte de calme et de dignité. Les femmes, dont l'abattement profond n'altère pas les formes pures, dans leurs attitudes fines et réservées, sont proches parentes de celles de Raphaël. De même Lépicié, épris soudain d'idéalisme, copie sur Raphaël les suivantes de Porcia et drape *Fabius Dorso* comme une statue antique. Il y a aussi du Raphaël, du Jules Romain et du Poussin, et non pas seulement du Pierre de Cortone, dans les jeunes filles de Callet et de Lagrenée le jeune¹, qui célèbrent la *Fête à Palès* et la *Fête à Bacchus*, ainsi que dans la belle femme agenouillée, qui tend des fleurs à la *Cléopâtre* de Ménageot. Durameau, lui-même, représente *Cléobis et Biton* « presque nus », conformément au goût héroïque². Et pour Vincent, on affirme que son *Bélisaire* « a plus de noblesse » et qu'il est « mieux drapé » que celui de Van Dyck³.

Dans le groupe défailant de ces « coloristes » subalternes, intermittents, Beaufort, l'artiste qui « lit Shakespeare », est peut-être le seul qui soit resté à peu près fidèle à ses traditions, le seul qui ait osé conserver et affirmer un certain tour d'imagination plus pittoresque que plastique, plus sentimental que métaphysique. Comme plus tard les romantiques, il aime la vie et le mouvement, il recherche les effets d'ombre et de lumière, il goûte la couleur et ses combinaisons, non pas seulement pour la sensation agréable qu'en retire sa rétine, mais parce qu'il y a certaines visions de l'âme, certains spectacles grandioses, qui ne peuvent être interprétés pleinement qu'au moyen de la couleur et des ressources dramatiques du clair-obscur. L'année où, précisément, Durameau exécute le *Combat de Darès et Entelle*, Beaufort expose deux grands tableaux d'histoire ancienne, qui, semble-t-il, attestaient, autant que le *Serment de Brutus*, l'originalité de ses conceptions et que nous regrettons de ne plus connaître qu'à travers les brochures de l'époque. Dans l'un, il retraçait le fastueux *Suicide du vieux philosophe indien Calanus* montant, en présence de l'armée d'Alexandre rangée en bataille, couronné de fleurs et vêtu d'habits superbes, sur le bûcher que

1. « On sent que l'auteur (Lagrenée le jeune) a recherché l'antique », écrit le *Mercur* à propos des *Fils de Tarquin admirant la vertu de Lucrece*. (Salon de 1781.)

2. *Année lit.*, 1779, VII, 45.

3. *Mercur de France*, extr. de DEL. 191.

le roi, cédant à ses prières, lui a fait préparer¹. Dans l'autre, la mise en scène, plus concise, n'était pas moins impressionnante : il évoquait les *Remords de Néron*, montrait « le parricide froidement appuyé sur une table et fixant le fantôme de sa mère ». « Les Furies, le spectre, toutes les figures accessoires », ajoute le critique, « concourent à l'expression terrible du sujet² ». Et « ce morceau », lit-on encore, « nous paraît porter un caractère sombre qui lui convient³ ». L'œuvre de Beaufort prouvait, à n'en pas douter, que « la teinte lugubre de la dramaturgie passait à la peinture⁴ », mais, par là même, elle choquait l'élite intellectuelle éprise de l'idéal plastique des Grecs. D'ailleurs, Beaufort ne soutient pas son effort, il produit peu, il est sur le déclin de l'âge, et, quand il meurt, cinq ans plus tard, on ne soupçonne pas qu'il y avait en lui, peut-être, un précurseur méconnu⁵.

C'est sur les œuvres de Peyron, de Berthélemy, de Suvée, de David que les progrès de l'idéalisme sont le plus tangibles. La scène de *Cimon, fils de Miltiade, retirant de prison le corps de son père*, où Peyron a introduit le rythme poussiniste, est d'une ordonnance simple et tranquille, la couleur est d'une tonalité sombre en rapport avec le sujet, il se dégage de l'ensemble une assez juste impression de silence et de tristesse. La composition du *Manlius Torquatus*, de Berthélemy, ne manque pas d'une certaine gravité, et le dessin est d'une fermeté qui répond sans doute à la fermeté d'âme de ce père inflexible. C'était probablement aussi un tableau d'une « belle ordonnance » que celui de Suvée, où paraissait *la Vestale Émilie*, s'avancant vers l'autel en présence de ses compagnes, des pontifes et du peuple immobile, anxieux de reconnaître son innocence. Poussant déjà à l'extrême l'imitation de la statuaire grecque, Suvée avait peint ses figures du « ton du marbre⁶ ».

La même année, David, partant des mêmes principes, exécutait son

1. *Année littéraire*, 1779, VII, 51.

2. *Année littéraire*, 1779, VII, 201.

3. *Journal de Paris*, 12 sept. 1779.

4. *Année littéraire*, 1783, VI, 237.

5. Vincent, comme Beaufort et Durameau, conservera bien un fond de réalisme, un certain goût pour la chaleur et l'action, (voyez par exemple, au Musée d'Angers, son *Combat des Romains et des Sabins*, où il peint les femmes se précipitant comme des folles dans la mêlée, le sein découvert et leurs enfants entre les bras, pour séparer leurs maris et leurs frères), mais il manie assez gauchement la couleur et produit plus de tapage que de véritable effet.

6. « M. Suvée n'a point d'égal pour l'harmonie, la pureté du style et du drapé; personne n'approche plus des grâces simples de l'antique » (*Le Pourquoi*, 1781, p. 21). Cf. *Panard au Salon*, 1781, p. 15.

Bélisaire. D'une façon générale, ce qu'on admira dans ce tableau (en dépit de la « figure triviale » du soldat au second plan), c'est la tenue sévère et noble de la composition, c'est la concentration du sujet réduit à quatre, ou plutôt à trois personnages, car le vieillard et l'enfant n'en font qu'un, c'est l'énergie tempérée de la pensée, rendue sans tapage, avec tout le recueillement et la discrétion que commande la vue d'une aussi respectable infortune. Les groupes sont bien liés, les masses de lumière et d'ombre, largement réparties, sont reposantes. Qu'une telle œuvre, empreinte de tant de sincérité et de mesure, l'emportât de beaucoup, dans l'esprit des connaisseurs, sur une toile confuse et superficielle comme, par exemple, le *Combat des Romains et des Sabins*, où Vincent avait cru évoquer le tumulte de la scène par un insupportable cliquetis de couleurs, on le conçoit sans peine.

Toutes les qualités du *Bélisaire* se retrouvent, avec d'autres, dans le *Serment des Horaces*.

Il est loisible, aujourd'hui, de déclarer cette œuvre « déclamatoire ». Mais on ne l'appréciera à sa juste valeur qu'en la replaçant dans son milieu. Alors, on se rendra compte qu'on ne peut pas condamner ainsi, d'un seul mot, *les Horaces*. Quand on se représente les efforts pénibles, et si longtemps infructueux, tentés par une génération de peintres impatients d'échapper à l'obsession de la « petite manière » française et de traduire sur la toile la vertu romaine telle qu'on pouvait se la figurer en méditant Plutarque, on est bien obligé de reconnaître que la réalisation idéale qu'en a donnée David était une admirable synthèse plastique. L'artiste y a mis un moment de son âme, et, avec la sienne, celle de ses contemporains. Si la beauté d'une œuvre d'art consiste dans l'adaptation parfaite de la forme à l'idée, il faut loyalement convenir que le *Serment des Horaces* est, ou plutôt, fut un chef-d'œuvre. Ces hommes, quoi qu'on en ait dit, ne sont pas des mannequins, ils respirent et ils vivent, ils sont tout pleins de leur serment, et ce n'est pas pour la parade qu'ils sont aussi fièrement campés. La tension de leurs muscles exprime l'élan de leur cœur, la rigidité de leur pantomime traduit la fermeté de leurs convictions. C'est un groupe de caractères multipliant par quatre leur héroïsme.

On observera aussi que la scène, qu'on qualifie de « théâtrale », n'a point lieu sur le forum, mais dans l'intimité austère et, pour ainsi dire, dans la pénombre de l'atrium familial. L'air de solennité qui s'en dégage est obtenu par des moyens d'une simplicité étonnante. Les deux colonnes doriques sans base, qui forment le fond, introduisent un rythme

grave dans la composition, scandée en trois masses qu'une même pensée relie.

Enfin, au point de vue même du costume, on savait gré à David d'avoir définitivement rompu avec le clinquant d'opéra et de nous donner des Romains du ^{vii}^e siècle une image, non pas définitive, certes, mais du moins beaucoup plus vraisemblable qu'on n'avait encore fait. Combien faibles maintenant allaient paraître, à côté d'un morceau si fortement pensé, si puissamment exécuté, les œuvres, même les meilleures, des collègues de David !

III. — L'Histoire religieuse.

Première période : de 1747 à 1760.

Dans les vingt-cinq premières années du ^{xviii}^e siècle, avec de La Fosse, Louis de Boullogne, Jouvenet, Antoine Coypel, Santerre, Lemoyne, la Peinture religieuse, tout imprégnée de réalisme, était devenue aimable, galante et sensuelle.

Elle demeurera foncièrement réaliste, mais son réalisme affectera des formes plus austères, à mesure qu'on avancera dans la seconde moitié du ^{xviii}^e siècle. Après avoir évolué, jusque vers 1747, du sérieux au gracieux, elle recommencera son évolution en sens contraire. Comme elle était grave dans l'idéalisme au ^{xvii}^e siècle, elle se retrouvera grave dans le réalisme à la fin du ^{xviii}^e.

C'est entre 1747 et 1760 que l'orientation se décide. A travers les survivances, on discerne déjà les tendances nouvelles, l'acheminement vers un style plus noble, plus édifiant, plus vraiment « religieux ».

Cette aspiration a pour premier résultat de provoquer une sorte de renaissance de la grande peinture décorative, où brillent d'un éclat particulier, entre 1750 et 1756, Natoire, J.-B.-M. Pierre, Joseph-Ignace Parrocel. Les peintures dont ces artistes couvrent les parois de la Chapelle de l'Hôpital des Enfants-Trouvés, les plafonds de l'Église Saint-Louis-des-Français (à Rome), de la Chapelle de la Vierge, à Saint-Roch, et de l'Église bénédictine du Mont Saint-Quentin, près de Péronne, constituent, en effet, l'ensemble pictural le plus important que l'École ait produit depuis l'époque de la décoration de l'Église des Invalides et de la Chapelle de Versailles, par Charles de La Fosse et Antoine Coypel. Elles

ont presque toutes disparu aujourd'hui¹, mais, à défaut des originaux, il nous reste les gravures et les témoignages des contemporains, qui nous permettent de nous faire une idée de la place qu'elles occupent dans l'évolution du genre.

La décoration de la Chapelle de l'Hôpital des Enfants-Trouvés², exécutée par Natoire, sous la direction de l'architecte Boffrand, en 1750, était, à coup sûr, originale et impressionnante³. L'édifice mesurait 60 pieds de profondeur sur 32 de large et 42 de hauteur. Intérieurement, l'architecture, peinte en trompe-l'œil par les Brunetti, simulait une maison en ruines. Sur les murs, Natoire avait représenté en dix tableaux *la Naissance du Sauveur célébrée par les Anges, les Bergers et les Rois*⁴. Tout l'effet était concentré sur l'autel figurant la crèche; à droite, on voyait « les Pasteurs s'en retourner avec gaieté et faire part à ceux qu'ils rencontrent de l'heureuse nouvelle de l'avènement du Messie »; à gauche, « le nombreux cortège des Rois, dont une partie est en marche et l'autre déjà occupée à ranger les richesses qu'ils apportent et à défaire les caisses et les ballots qui renferment les présents⁵ ».

A en juger d'après les gravures de Fessard, Natoire n'avait pas seulement cherché à produire un grand effet d'ensemble, il avait su donner à ses figures un accent de piété et de conviction, qui relève le caractère parfois un peu anecdotique et familier du style.

Quelques années, plus tard⁶, à Saint-Louis-des-Français, il fera un nouvel effort en vue d'ennoblir sa manière. Il peindra une allégorie sur *la Mort de saint Louis, dans sa dernière croisade à Tunis, et son passage dans le ciel*. L'artiste a donné lui-même de son œuvre, à dessein d'en faire ressortir les intentions idéalistes, la description suivante : « Son âme s'envole au ciel, soutenue de la Religion, qui la présente à Dieu le fils, accompagnée de ses vertus. La France, qui est en bas, ex-

1. Seul, le plafond de Natoire, à Saint-Louis-des-Français, subsiste encore, mais au prix de nombreuses restaurations.

2. La chapelle de l'Hôpital des Enfants-Trouvés, qui a été démolie, occupait le fond du parvis Notre-Dame, entre les rues Saint-Christophe et Neuve-Notre-Dame.

3. Cf. Laugier, *Manière de bien juger...* (1771), p. 231.

4. A ces dix peintures, il faut en ajouter deux autres, à l'entrée, où étaient représentées « en acte de dévotion, sur un balcon de bois rustique, des sœurs avec quelques-uns des enfants élevés dans cette maison (l'édit Hôpital des Enfants-Trouvés) ».

5. *Explication des ouvrages de Peinture qui viennent d'être faits par M. Natoire dans la nouvelle chapelle de l'Hôpital des Enfants-Trouvés...* s. d. (Bibl. Nat., Cab. des Estampes, Ya 49, in-12.) — Les dessins originaux de Natoire ont été envoyés, en 1765, par Lalive de Jully au comte de Cobenzl à Bruxelles. [Comte de Cobenzl, *Correspondance artistique* (1753-66), publiée par A. Pinchart, vers 1895, *Lettre du 1^{er} avril 1765.*]

6. En 1756.

prime allégoriquement l'affliction de cette mort, aussi bien qu'un guerrier qui porte l'étendard de l'oriflamme, et, dans le lointain, on voit des malades et des mourants. Un ange fait voir, étant appuyé sur son cercueil, la couronne d'épines que ce saint Roi a portée en France¹. »

Une recherche identique a inspiré à Pierre la composition de l'*Assomption*, dont il décora, entre 1748 et 1756, la coupole de la Chapelle de la Vierge, à Saint-Roch². Au prestige de sa couleur claire et lumineuse, l'artiste voulut ajouter celui d'une ordonnance grandiose, susceptible d'étonner l'imagination comme un coup de « génie³ ». A la droite de la Vierge, soutenue par un groupe d'anges, il représenta divers chœurs des habitants du Paradis, les chérubins et les séraphins; à sa gauche, les apôtres, les martyrs, les vierges, les confesseurs et enfin les patriarches et les prophètes. Sur le devant, on voyait diverses figures en grisaille, symboles des vertus chrétiennes, l'Ancien et le Nouveau Testament et l'Histoire de l'Église... Le morceau, largement brossé, avait une certaine allure. L'admiration des contemporains en témoigne, et si Grimm, notamment, juge assez difficile, ne va pas jusqu'à comparer, comme Sireuil, Pierre à Raphaël et aux Carraches⁴, il lui reconnaît, du moins, une réelle aptitude à produire de beaux effets d'ensemble⁵.

A la même époque, Joseph-Ignace Parrocel, devenu le peintre attitré des Bénédictins, commençait la série de ses colossales fresques en détrempe⁶, où il déployait des conceptions décoratives encore plus grandioses. Sa première œuvre importante fut la coupole de l'abbaye du Mont Saint-Quentin, qu'il peignit vers 1755-56. La composition, qui représentait le *Triomphe de Jésus-Christ et de la Vierge*, recevant la bénédiction du Père Éternel environné des vieillards de l'Apocalypse et de la Cour céleste, ne mesurait pas moins de 90 pieds de circonférence⁷.

L'évolution du goût est également perceptible dans les tableaux de chevalet.

1. *Cor. Dir.* XI, 116 et 150.

2. Il ne subsiste presque plus rien aujourd'hui de cette peinture.

3. DEL. 1404 (Extrait du *Journal Encyclopédique*, 1756). — Thiéry, *Guide de l'Étranger à Paris*, I, 165.

4. *Année littéraire*, 1756, VI, p. 264.

5. *Cor. lit.* III, p. 311 et suiv.

6. Dom Pernety (*Dictionnaire portatif de Peinture*, 1757) déclare que Joseph-Ignace Parrocel était alors un des rares fresquistes qui connussent l'emploi de la détrempe.

7. La maquette de cette peinture a figuré au Salon de 1755. — Joseph-Ignace Parrocel exposa d'autres maquettes de fresques aux Salons de 1757, 1759, etc.

PLANCHE XXVIII

DAVID

Andromaque devant le cadavre d'Hector (1783).

Morceau de réception de l'auteur: Paris, École nationale des Beaux-Arts.

Photo Bulloz.



A part Boucher, qui a, pour ainsi dire, fait vœu de « gentillesse » devant les œuvres de Carle Maratte et du Corrège, et dont les figures gracieuses jusqu'à la mièvrerie, les compositions en « fouillis », la manière « pétillante » et pittoresque, ne varient pas, de la *Nativité*, peinte vers 1748, et connue sous le nom de LUMIÈRE DU MONDE, au *Repos en Égypte* du Musée de l'Ermitage¹ et à la *Sainte Famille* du Salon de 1759, tous les artistes cèdent insensiblement aux sollicitations esthétiques nouvelles. Les idées galantes ou seulement aimables occupent dans leur imagination une place de moins en moins exclusive. Ils s'attachent chaque jour davantage aux sujets sérieux ou qui exigent une certaine élévation de style.

S'ils ne renoncent pas tout à fait aux thèmes classiques, d'un caractère nettement profane, tirés de l'Ancien Testament et de l'Histoire Sainte, comme *Suzanne et les Vieillards*², *Bethsabée au bain*³, les *Filles de Loth*⁴, si Charles Coypel, pour faire sa cour à la Reine, trouve encore piquant de donner à Madeleine les traits de M^{me} Henriette de France, morte au début de l'année⁵, si Carle Van Loo peint encore des Vierges doucereuses⁶ et une *Sainte Clotilde* en extase, toute mondaine⁷, si Lagrenée l'ainé groupe, dans une toile de 20 pouces sur 13, une *Sainte Famille*, qui n'était sans doute qu'un joli petit tableau de genre, bien propre et bien fini⁸, si Noël Hallé est toujours aussi fade dans ses airs de tête et dans sa couleur, nous rencontrons, en revanche, une série d'œuvres où se marque déjà le souci de rendre à la peinture sacrée l'accent de conviction, la force édifiante, la gravité et la dignité qui devraient en être les conditions inséparables.

Il y a d'abord les premières toiles de Vien, sur lesquelles on peut suivre, de l'une à l'autre, les progrès de la tendance que nous signalons. Vien traite, avant 1750, la *Chaste Suzanne*⁹ et les *Filles de*

1. Peint en 1757.

2. Traité par Vien avant 1750, et par de Favannes en 1750.

3. Traité par Dumont le Romain en 1753.

4. Traité par Vien en 1748.

5. En 1752. — Cf. Engerand, *loc. cit.*, p. 134-136.

6. Voy., par exemple, la *Vierge et l'Enfant*, datée de 1753, à l'église Saint-Merry, à Paris.

7. En 1753. — Au Musée d'Angers.

8. Ce petit tableau, daté de 1757, figurait, en 1780, dans la collection de Soufflot. « Le fond du tableau », lit-on sur le catalogue de vente, « offre l'intérieur d'une chambre où l'on remarque une cheminée et différents meubles de ménage... »

9. Ce tableau, gravé par Beauvarlet, figurait, en 1759, dans la collection du comte de Vence. Acquis par Rémy pour la somme de 473 livres, il se trouvait, en 1764, dans le Cabinet de La Live de Jully. (Voy. le *Catalogue historique* de ce dernier, p. 56.) Il a disparu depuis.

Loth ¹. Le premier de ces tableaux est une adaptation assez heureuse d'un thème bolonais ou flamand, rajeuni par la rocaille ; « d'une couleur aimable », écrit La Live de Jully, « il paraît avoir été fait par Natoire, lorsqu'il empruntait la palette de Lemoyne » ; le second, d'une composition plus simple, moins tourmentée, est un pastiche du Guerchin. L'un et l'autre expriment la violence de la chair, l'ardeur du désir et de la volupté, la vie sensuelle... Or, après 1750, Vien renonce à cette sorte de sujets. Il veut que la peinture religieuse soit pure dans ses intentions et, avant tout, morale. Il représentera *Le Christ en croix* ², *Le centenier demandant à Jésus-Christ la guérison de son serviteur* ³, *Saints Lazare et Maximin avec Marthe et Madeleine chassés de Jérusalem et embarqués de force sur un bâtiment qui arriva miraculeusement à Marseille* ⁴, la *Sainte Vierge servie par les anges* ⁵, *Saint Germain et Saint Vincent* ⁶, *Saint Jérôme en prière*, la *Présentation de Jésus au Temple* ⁷, *Jésus laissant venir à lui les petits enfants* ⁸, la *Résurrection de Lazare*, les *Pèlerins d'Emmaüs* ⁹, la *Piscine miraculeuse* ¹⁰, *Saint Pierre à qui Jésus demande, après la pêche, s'il l'aime* ¹¹. Et l'artiste s'efforce d'adapter son style à la gravité de tels sujets. Au Salon de 1755, Grimm note « sa grande manière, noble et simple » ¹². A propos des toiles exposées en 1759, un critique loue l'« ordonnance simple et sage des figures » ¹³ ; un autre affirme que « la *Piscine miraculeuse* et les *Pèlerins d'Emmaüs* frappent dans le grand » ¹⁴.

Sans prendre à la lettre ces appréciations, il faut néanmoins les retenir, car ceux qui les formulaient jugeaient par comparaison avec les œuvres antérieures ou contemporaines. Si nous nous plaçons nous-

1. *Les Filles de Loth*, peintes en 1748 pour le miniaturiste Massé, sont au Musée du Havre.

2. En 1751. — Actuellement au Musée de Nîmes.

3. Salon de 1753.

4. Ce tableau, exposé au Salon de 1753, terminait la suite de la *Vie de sainte Marthe*, peinte à Rome par Vien pour l'église des Capucins de Tarascon, où sont encore six toiles de cette série. (F. Aubert, *Gaz. B.-A.* 1867, II, 282.)

5. Salon de 1753.

6. Ce tableau est au Musée du Louvre. Il a figuré, ainsi que le suivant, au Salon de 1755.

7. Salon de 1757.

8. Ce tableau et le suivant ont été peints en 1758. — Exposés au Salon de 1759, ils sont aujourd'hui à l'église Saint-Roch, de Paris.

9. Salon de 1759. — Musée d'Orléans.

10. Salon de 1759. — Musée de Marseille.

11. Salon de 1759.

12. *Cor. lit.*, III, 94.

13. *Journ. Encyclop.*, oct. 1759, II, 114.

14. DEL. 1261. (*La Feuille Nécessaire*.)

mêmes à ce point de vue relatif, elles nous paraîtront motivées. Regardons, par exemple, les *Pèlerins d'Emmaüs*, au Musée d'Orléans. La figure du Christ est toujours un peu falote, mais les deux disciples, l'un debout, l'autre agenouillé, qui tremblent devant le Maître ressuscité, ont vraiment un beau caractère, leur émotion est rendue avec force, ils sont peints vigoureusement.

En dehors de Vien, les œuvres où se manifeste la même tendance ne sont pas rares, et elles se feront de plus en plus nombreuses à mesure qu'on approchera de 1760. Charles Coypel lui-même ne semble-t-il pas indiquer la voie, quand il exécute, vers 1750, cet immense *Ecce Homo*, de 40 pieds de haut, sur 32 de large, destiné à la Congrégation de l'Oratoire, et à propos duquel il écrit au R. P. de La Tour une longue lettre expliquant modestement ses ambitions? « A l'égard de l'ordonnance », déclare-t-il, « j'avoue que j'ai tâché de me remplir l'imagination des grandes et magnifiques distributions de Raphaël, où ce grand homme, au milieu même du tumulte et de la confusion, a conservé cet ordre et cette espèce d'arrangement majestueux qui impose dès le premier coup d'œil '... » Et n'est-ce pas encore un indice, de voir un peintre comme Jean Restout, qui tient de son oncle Jouvenet une « prédilection pour le genre noble et sérieux ² », reprendre avec une ardeur et une confiance juvéniles ses pinceaux, pour continuer le *Nouveau Testament*, qu'il avait abandonné depuis vingt ans ³, commencer une *Histoire d'Esther* ⁴, et faire admirer, dans des toiles telles que la *Purification de la Vierge*, son dessin « fier et ressenti ⁵ »?

C'est, sans doute, aussi, sous l'empire des mêmes préoccupations esthétiques que Pierre exécute sa *Fuite en Égypte*, « composition tranquille », où, selon Caylus, la Vierge présente « avec autant de noblesse que de douceur l'Enfant Jésus aux gens de la campagne qui l'adorent ⁶ »; Carle Van Loo, sa *Dispute de saint Augustin contre les Donatistes*, où il semble vouloir rivaliser de « noblesse » avec Raphaël ⁷, et son *Christ*

1. Lettre de M. Charles Coypel au R. P. de La Tour, Paris, s. d., in-12. [Bibl. Nat. Cabinet des Estampes, Y a 49 12°.]

2. *Nécrologe de 1769*.

3. Il expose en 1755 le *Lavement des pieds*, actuellement au Musée de Caen.

4. Son *Histoire d'Esther*, destinée aux Feuillants de la rue Saint-Honoré, se composait de cinq pièces, exécutées de 1753 à 1763.

5. DEL. 90. — Ce tableau a figuré au Salon de 1759. C'est probablement celui qui est aujourd'hui au Musée de Rouen.

6. Caylus, *Salon de 1751*, dans l'édition Fontaine, p. 201.

7. Ce tableau, exposé au Salon de 1753, souleva l'enthousiasme de tous les critiques par sa « superbe ordonnance » et son accent « sublime ». Voy. DEL. 56, 58, 59, etc.

en croix¹ ; M.-A. Challe, son *Jugement Dernier*² et son *Saint Hippolyte*³ ; Collin de Vermont, sa *Présentation de la Vierge au Temple*, où il associe dans une composition heureuse la majesté du grand prêtre et l'ingénuité de l'enfant⁴ ; Deshays, enfin, son *Martyre de saint André*, où il s'efforce d'atteindre, par la puissance tragique de l'expression, aux effets « sublimes » des Carraches et du Dominiquin⁵.

Deuxième période : de 1761 à 1774.

Dès 1760, on peut dire que la Peinture sacrée, dont nous avons montré les aspirations au cours des dix années précédentes, est sortie de la période des tâtonnements et qu'elle a repris notion de son idéal originel. Après avoir mené, pendant une quarantaine d'années, une vie voluptueuse et mondaine, elle se sent prête au repentir. Elle se souvient qu'elle a charge d'âmes, que son but est moins de plaire que d'édifier, et elle est disposée à faire tous les sacrifices qu'exige l'accomplissement consciencieux de sa haute mission morale.

Pour répandre plus efficacement la foi vertueuse autour d'elle, elle emploiera, si l'on peut dire, toutes les ressources de la dialectique pittoresque, elle sera tour à tour grave et sévère, simple et ingénue, sentimentale et pathétique, le moins possible sensuelle⁶. Ou du moins, s'il arrive encore à Carle Van Loo, par exemple, de figurer la *Madeleine dans le désert* sous les traits d'une « belle personne », jeune, florissante, « encore en état de goûter toutes les délices du monde », c'est, — un contemporain nous l'explique, — dans la pensée la plus louable, afin de « nous rendre, en quelque sorte, présent tout le prix de son sacrifice⁷ ».

1. Peint en 1757 ; gravé par Beauvais.

2. Peint en 1755.

3. Salon de 1759.

4. Salon de 1755. — Actuellement à l'église Saint-Louis de Versailles.

5. Salon de 1759. — Au Musée de Rouen. Le choix d'un sujet aussi « affreux » était, par lui seul, à l'époque, une hardiesse, sinon une nouveauté, depuis que les Amours enveloppés, de roses s'étaient substitués, dans le goût du public, aux scènes atroces du martyrologe chrétien. Le *Journal Encyclopédique* en fait la remarque (octobre 1759, II, 102).

6. Lagrenée l'aîné, Carle Van Loo, Deshays, Beaufort traitent bien encore les sujets « libertins » de l'Ancien Testament et de l'Histoire Sainte, *Joseph et Putiphar*, la *Chaste Suzanne*, *David et Bethsabée*, *Loth et ses filles*, mais la critique observe qu'ils le font « avec beaucoup de décence » et de telle manière que ces sujets deviennent « moraux ». (Cf. DEL. 1301, 1302 ; *Journ. Encycl.* oct. 1771, II, 253.)

7. Ce tableau a été exposé au Salon de 1761. — Cf. *Lettre anonyme à M. l'abbé de La Porte au sujet de la Madeleine pénitente de Carle Van Loo* (*Observateur littéraire*, 1761, IV, 195).

« ... Un tel tableau, ce me semble, est d'un bien plus grand effet pour édifier, pour toucher

Il n'est pas jusqu'aux tableaux, si finis, si délicats, de Lagrenée l'aîné, qui ne relèvent, eux aussi, dans une certaine mesure, la petitesse apparente de leur manière par la pureté de leurs intentions. Les Vierges de cet artiste, tant admirées de Diderot¹ et de M^{me} Geoffrin, ne sont plus « de gentilles petites caillettes », minaudières et frivoles, comme celles de Boucher, mais de jeunes mères attentives à leurs devoirs, « innocentes et douces² ».

Et, en effet, si le fond de la tendance qui entraîne et transforme l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, est un besoin général de naturel, de vérité sous toutes ses formes, — vérité morale, vérité de caractère, vérité de situation, vérité d'expression, — toute œuvre où se manifeste un effort, si minime qu'il soit, en ce sens, marque un nouveau progrès dans la régénération de l'École.

Les contemporains l'ont bien senti, qui soulignaient de leurs applaudissements l'apparition de telles et telles toiles de Vien³, de Noël Hallé⁴, de Jean Restout⁵, de Pierre⁶, de Durameau⁷, de Lépicié⁸, de Lagrenée l'aîné⁹, dont un certain accent de sincérité naïve, d'innocence et de simplicité, constituait le principal mérite¹⁰. Ce n'étaient pas, à

pour persuader que ne le serait celui de la Magdeleine dans les derniers temps de sa vie, que des gens accoutumés à la volupté ne pourraient regarder sans répugnance... »

1. Voyez, notamment, le *Salon de 1765*, article *Lagrenée l'aîné*.

2. Salon de 1763 : *La Vierge préparant les aliments de l'enfant Jésus* (18 pouces X 10); *L'enfant Jésus caressant sa mère*. — Salon de 1765 : *La Vierge conduisant l'enfant Jésus au petit saint Jean, qui se prosterne pour l'adorer*; *La Vierge présentant l'enfant tout nu à saint Joseph*; *La Vierge tenant l'enfant tout nu sur ses genoux*; *La Vierge aidant l'enfant Jésus à s'asseoir sur le mouton de saint Jean*. — Salon de 1767 : *L'enfant Jésus prenant son bain*. (Cf. Salons de 1769 et 1773.)

3. Salon de 1761 : *Saint Germain donnant une médaille à Sainte Geneviève* (actuellement dans la chapelle des Catéchismes de l'Église Saint-Thomas d'Aquin, à Paris, avec fausse attribution à L.-M. Van Loo). — Salon de 1763 : *L'Annonciation de la Vierge* (actuellement à la Chapelle de l'Assomption, de Paris).

4. Salon de 1761 : *Saint Vincent de Paul prêchant dans l'église Saint-Étienne du Mont, à Paris* (actuellement à l'église Saint-Louis de Versailles). — Salon de 1763 : *Abraham recevant les anges*. — Salon de 1771 : *L'Adoration des bergers* (actuellement à l'église de Roye en Vermandois). Une esquisse au pastel de ce tableau se trouve dans la collection de M. Paul Hallé (Estournet, *R. Soc. B.-A. Dép.* 1905, p. 132).

5. Salon de 1761 : *L'Adoration des bergers* (Actuellement à l'église Saint-Louis de Versailles).

6. Salon de 1761 : *La Fuite en Égypte*. (Cf. Diderot, *Salon de 1761*.)

7. Salon de 1767 : *Sainte Famille*. (Cf. Diderot, *Salon de 1767*.)

8. Salon de 1767 : *Laissez venir à moi les petits enfants* (actuellement au réfectoire du Lycée de Caen).

9. Salon de 1771 : *Saint Germain donnant une médaille à sainte Geneviève*. (Cf. Diderot, *Salon de 1771*.)

10. Sans doute est-ce l'époque où Fragonard aussi exécute telles de ses petites toiles, comme *L'Adoration des bergers*, du Musée de Lille, et celle de la Collection du marquis de Véri.

proprement parler, des compositions originales. Les emprunts sautaient aux yeux. Mais on savait gré à ceux qui les avaient faits d'avoir conduit leur choix avec discernement et, en tout état de cause, mêlé un peu de la sagesse précise de Le Sueur à l'exubérante bonne foi des Flamands.

Cependant l'ascension vers des formes d'expression plus hautes se continuait, le retour au goût « sublime » s'accélérait, les œuvres « frappant dans le grand » se multipliaient.

L'artiste qui, à cet égard, imprime à l'École la plus vigoureuse impulsion, entre 1760 et 1765, est sans contredit Deshayes. Si nous nous reportons par la pensée à l'époque où parurent ses toiles les plus caractéristiques, *Saint André amené par des bourreaux pour être attaché sur un chevalet et y être fouetté*¹, *Saint Victor condamné au martyre*², *Saint Pierre délivré de prison*³, *Saint Benoît recevant le viatique*⁴, le *Mariage de la Vierge*⁵, la *Résurrection de Lazare*⁶, nous comprenons parfaitement le délire d'enthousiasme qu'elles ont déchaîné chez Diderot⁷. Le « génie » de Deshayes fut d'avoir ressuscité, à une époque « de mouches, de pompons et de fanfioles », un style relativement large, simple et vigoureux, dont il a emprunté les éléments surtout aux Carraches et à Le Sueur. Cette double inspiration est, en effet, très sensible dans son œuvre.

Il apparaît plus particulièrement l'« élève de Le Sueur », pour employer le terme de Diderot, dans le *Saint Benoît recevant le viatique* et dans le *Mariage de la Vierge*. Ces deux tableaux sont empreints d'une gravité sacerdotale. La composition, le coloris, les expressions, tout y est sobre et mesuré. Dans le premier, où l'on voit cinq ou six religieux groupés autour du moribond, règne un silence, un recueillement,

1. Salon de 1761. — Musée de Rouen.

2. Salon de 1761.

3. Salon de 1761. — Église Saint-Louis de Versailles.

4. Salon de 1763. — Musée d'Orléans.

5. Salon de 1763. — Église Saint Pierre de Douai.

6. Salon de 1763 (non portée au Livret). — Cette œuvre a disparu ; nous ne la connaissons que par les descriptions de Diderot (*Salon de 1763*) et de l'abbé de La Porte. (Extraordinaire du *Mercure*, sept. 1763.) Il en existe une esquisse à la plume, lavée de bistre et rehaussée de blanc, dans les Portefeuilles du Louvre (n° 26.200).

7. « Deshayes me rappelle les temps de Santerre, de Boullogne, de Le Brun, de Le Sueur et des grands artistes du siècle passé. Il a de la force et de l'austérité dans sa couleur ; il imagine des choses frappantes ; son imagination est pleine de grands caractères ; qu'ils soient à lui ou qu'ils les aient empruntés des maîtres qu'il a étudiés, il est sûr qu'il sait se les approprier... » (Diderot, *Salon de 1761*.)

qui se communiquent. Le charme du second est un certain air de solennité joyeuse, un heureux mélange de grandeur et d'ingénuité : on admire le geste majestueux du grand prêtre qui, debout, le dos tourné à l'autel, étend la main au-dessus des époux agenouillés devant lui, la noble humilité de la Vierge, les attitudes innocentes et douces des deux lévites vêtus de blanc, et de la jeune fille qui porte une corbeille de roses, derrière sainte Anne.

Deshays s'inspire plutôt de la manière des Carraches dans le *Saint André amené par des bourreaux*, dans le *Saint Victor condamné au martyre*, dans le *Saint Pierre délivré de prison*.

Le *Saint André* fit une grande impression sur l'esprit des contemporains¹. Diderot en a laissé une description émue. « Il a un genou sur le chevalet, il y monte; un bourreau l'embrasse par le corps et le traîne d'une main par sa draperie et de l'autre par les cuisses; un autre le frappe d'un fouet; un troisième lie et prépare un faisceau de verges. Des soldats écartent la foule. Une mère, plus voisine de la scène que les autres, garantit son enfant avec inquiétude. Il faut voir l'effroi et la curiosité de l'enfant. Le saint a les bras élevés, la tête renversée et les regards tournés vers le ciel; une barbe touffue couvre son menton. La constance, la foi, l'espérance et la douleur sont fondues sur son visage, qui est d'un caractère simple, fort, rustique et pathétique; on souffre beaucoup à le voir. Une grosse draperie jetée sur le haut de sa tête retombe sur ses épaules. Toute la partie supérieure de son corps est nue par devant : ce sont bien les chairs, les rides, les muscles raides et secs, toutes les traces de la vieillesse... »

Tout l'art de Deshays se concentre dans la puissance de l'expression. Depuis Jouvenet, l'École française n'avait pas produit une *Résurrection de Lazare* aussi émouvante que celle qu'il exposait au Salon de 1763. Le Christ, de face, au milieu du tableau, étend le bras vers Lazare qui se lève de la tombe, au premier plan, et, pour ainsi dire, sous les pieds du spectateur. A droite, une femme se prosterne devant le Christ; à gauche, autour d'une colonne surmontée d'une urne, se pressent des hommes et des femmes. L'un d'eux tient une torche. L'effet

1. Deshays écrit, le 2 décembre 1761, au maire de Rouen : « Je suis charmé que vous soyez généralement satisfait des tableaux que j'ai faits pour Saint-André; ils m'ont fait une partie de ma réputation à Paris, et m'ont acquis le nom de « Peintre de Saint-André ». (Beaurepaire, *Notes histor. sur le Musée de peint. de Rouen*, 1854, p. 33.) On voit aussi au Musée de Rouen un autre tableau de Deshays, *Saint André mis au tombeau*, qui n'a pas figuré au Salon.

de cette colonne, de cette urne, de cette lueur funèbre, qui enveloppe la scène de clair-obscur, est impressionnant.

Autour et à la suite de Vien et de Deshayes, il n'est guère d'artistes qui n'éprouvent, comme eux, le besoin de « s'adresser fortement à l'âme », d'évoquer de « grandes idées », en s'inspirant des grands maîtres.

Parmi les anciens, nous retrouvons, d'abord, Pierre et Carle Van Loo¹.

Pierre expose au Salon de 1761 une *Descente de Croix* de 18 pieds de haut, dans laquelle on voit, sous un ciel d'orage, la Vierge, entourée des saintes femmes, se pâmant sur le cadavre de son fils². L'œuvre, qui a du caractère, est presque littéralement copiée sur celle du Carrache alors au Palais-Royal. Pierre pousse encore plus loin la recherche du sublime pathétique dans son *Massacre des Innocents*³, où il montre une mère qui s'est poignardée de douleur sur le corps de son enfant.

Un peu plus tard, Carle Van Loo exécutait les esquisses de la *Vie de Saint Grégoire*, qui devaient être le couronnement de son œuvre et comme la conclusion de ses efforts en vue d'agrandir et d'ennobler son style⁴. Lui aussi il s'était mis franchement à l'école de Le Sueur.

La jeune génération nous apporte, entre 1760 et 1765, Briard, Brenet, Charles Monnet, Amand.

Briard, entre autres, prend position, dès le début, avec une singulière hardiesse. L'immense toile de 8 mètres de hauteur qu'il expose au Salon de 1761 et qui est aujourd'hui une des curiosités de l'Église Sainte-Marguerite, à Paris, représente le *Passage des âmes du Purgatoire au ciel*. Les corps, figurant les âmes, font des efforts surhumains pour se dégager des limbes. Les muscles se crispent, les bras se tendent avec furie vers les anges, qui les tirent à eux. C'est un curieux pastiche de Michel-Ange⁵. Le *Saint Denis prêt d'être livré au martyre*, de

1. Auxquels on peut ajouter Francisque Millet, pour son *Saint Roch visitant les malades*. (A l'église Notre-Dame de Versailles.)

2. A l'église Saint-Louis de Versailles.

3. Salon de 1763.

4. Ces esquisses peintes au nombre de sept, — modèles des fresques que Carle Van Loo se proposait d'exécuter à l'encaustique (*Arch. Nat.* O¹ 1665⁴), à l'église des Invalides, — ont paru au Salon de 1765. Elles ont été acquises par Catherine II, vers 1770, « pour servir d'études à son Académie de peinture » (*DEL.* 1323). Basan les a fait graver. Les dessins de six d'entre elles sont dans la collection de M. Marius Paulme. (E. Coyeque, *Catalogue des tabl., dessins, grav., etc., concernant Paris, à l'Exposition Univ. de 1900*, dans *Mém. soc. Hist. de Paris*, 1900, 39.) — On sait que Carle Van Loo est mort avant d'avoir pu terminer son travail.

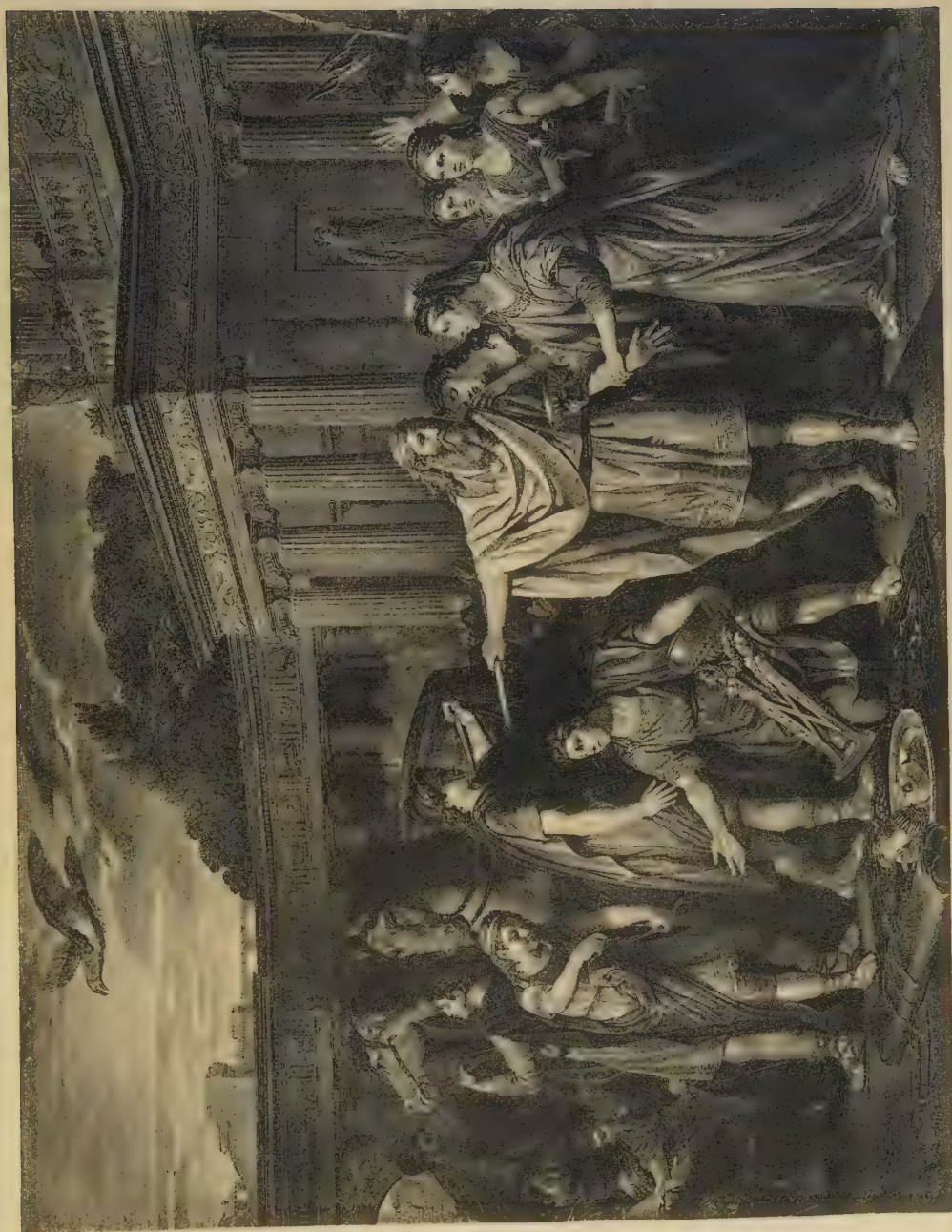
5. Cette toile est placée au-dessus de l'autel de la « Chapelle des Morts », construite en 1764, par Victor Louis, dans l'église Sainte-Marguerite. La décoration de cette chapelle, qui

PLANCHE XXIX

VIIEN

Départ de Priam pour supplier Achille de lui rendre le cadavre d'Hector (1783).

Original au Musée d'Alger; épreuve d'après la gravure de J. Massard.



Brenet¹, doit beaucoup aux toiles de Deshays. Pour corser la scène, l'artiste a répandu sur le sol des têtes coupées, toutes saignantes. Charles Monnet peint une *Crucifixion*, qui est un tableau « terrible », aux yeux de Mathon de La Cour. « Le sang extravasé dans les bras produit un effet sublime². » Enfin, si le *Joseph vendu par ses frères*³, d'Amand, n'atteint pas à ce degré de violence pathétique, l'action y est pourtant exprimée avec une certaine force, les caractères, par leur opposition naturelle, prennent du relief, les groupes sont bien distribués, et ce gros bloc de pierre blanche, qui occupe une partie du premier plan, et sur lequel les marchands comptent l'or aux frères indignes, jette sur cette négociation cynique une froideur blafarde, qui est dans le ton du sujet.

L'année 1767 marque une date importante dans l'évolution de la Peinture religieuse entre 1747 et 1785. C'est l'époque où, simultanément, paraissent ces deux « grandes machines » destinées à l'Église Saint-Roch, le *Saint Denis prêchant la foi en France*, de Vien, et le *Miracle des Ardents*, de Doyen⁴.

En présence de ces œuvres qui, chacune à leur manière, semblaient donner la mesure de ce que pouvait produire l'École française au double point de vue idéaliste et réaliste, les « connaisseurs » manifestèrent une admiration enthousiaste. Vien était un nouveau Dominiquin⁵, un autre Le Sueur, et Doyen, un second Rubens⁶. L'un et l'autre avaient, par des voies opposées, retrouvé le « grand goût ».

Vien a placé saint Denis debout, en haut des marches d'un temple.

semble avoir été confiée tout entière au pinceau de Briard, se complète d'une série de figures allégoriques et de bas-reliefs peints à fresque, d'un goût très simple, inspirés de l'antique. Les trois bas-reliefs représentent des scènes de l'Ancien Testament. (Voy. l'*Inventaire gén. des œuvres d'art app. à la Ville de Paris*; édif. relig., III, 192-194.)

1. Salon de 1763. — A l'église d'Argenteuil.

2. Salon de 1765. — DEL. 110.

3. Salon de 1765. — Musée de Besançon.

4. Ces deux tableaux, de 22 pieds de hauteur, ont figuré au Salon de 1767. Il existe au Louvre une première pensée à la gouache et une esquisse peinte de la toile de Doyen.

5. « Vien est large, sage comme Le Dominiquin; de belles têtes, un dessin correct, de beaux pieds, de belles mains, des draperies bien jetées, des expressions simples et naturelles; rien de tourmenté, rien de recherché ni dans les détails, ni dans l'ordonnance; c'est le plus beau repos. Plus on le regarde, plus on se plaît à le regarder; il tient à la fois du Dominiquin et de Le Sueur... » (Diderot, *Salon de 1767, œuvres compl.*, XI, 33.) « Sapit antiquum », dit encore Diderot en parlant de Vien [*État actuel de l'École franç.* (1767), *œuvres compl.*, XI, 305]. — Cf. les jugements du *Mercure de France*, oct. 1767; du *Journal Encycl.*, déc. 1767, I, 87; de l'*Année lit.*, 1767, VI, 79; de Bachaumont, *Let. sur la Peinture*, p. 10.

6. Sur le tableau de Doyen, voy. notamment Diderot, *Salon de 1767*; Bachaumont, *Let. sur la Peinture*, p. 7; *Journal Encycl.*, déc. 1767, I, 89; *Mercure*, oct. 1767.

Tête nue, le corps porté en avant, tenant dans la main gauche, son bâton de pèlerin, le bras droit levé, le vieillard prêche. Les auditeurs, groupés devant, manifestent l'émotion qui les gagne par des gestes simples, mais expressifs. Derrière lui, sont rangés ses disciples. Au ciel, apparaît la Vierge, soutenue par deux anges, qui portent la croix et le calice, et précédée d'un troisième, qui tient au-dessus du saint la couronne et la palme du martyr. Quelques fabriques, aux lignes calmes, occupent le fond de la composition rythmée sur l'ordonnance sévère du temple. Le dessin est large et ferme, la couleur sobre, mais solide et juste, les lumières habilement distribuées. Il est bien évident que l'artiste s'est proposé *Le Sueur* pour modèle.

« Le tableau de Vien », écrit Chaussard, « a un accent pontifical et ce style religieux qui provoque le recueillement dans un temple. Celui de Doyen, au contraire, étourdit par le fracas de l'action¹... »

Le *Miracle des Ardents* est, en effet, une peinture tragique des ravages de la peste devant un hôpital. Dans une nuée, à gauche, sainte Geneviève, la patronne de Paris, intercède en faveur de ses compatriotes consternés, qui la supplient. Le centre de la composition est occupé par un groupe particulièrement émouvant : une « princesse », richement vêtue, est agenouillée; soutenue par deux femmes, elle se rejette en arrière en un mouvement d'imploration suprême; devant elle, un homme, son mari, présente à la sainte protectrice un tout jeune enfant qu'il tient dans ses bras. Autour de ce groupe, des visions effrayantes : à droite, un frénétique s'échappe de l'hôpital; il a le teint noir, la tête enveloppée d'un chiffon et il lève les bras dans la direction de sainte Geneviève, comme pour se précipiter vers elle; à gauche, un homme retient un malade nu, convulsé, « la bouche pleine de cris » et « se déchirant le flanc de sa main droite ». Puis, çà et là, pantelants, livides, des cadavres de pestiférés, celui d'un homme vu de dos, celui d'une pauvre femme étendue sur quelques brins de paille, avec son enfant, terrifié, près d'elle; plus loin, les deux pieds d'un mort qui émergent d'un égout...

Sans partager l'enthousiasme un peu naïf des contemporains et, notamment, de Collé, — il déclarait ce tableau « affreusement beau² », — pour une œuvre qui ressemble un peu trop à un pastiche de Rubens³,

1. Chaussard, *Notice sur Vien (Pausanias français)*, 1806, p. 53).

2. Collé, *Journal et Mémoires*, éd. Bonhomme, III, 165.

3. On sait que Doyen était allé tout exprès en Flandre, au pays de Rubens, faire l'esquisse du *Miracle des Ardents* (Le Carpentier, *Notice sur F. Doyen*, Rouen, 1809, p. 9-10).

il faut reconnaître qu'il y a un certain « feu » dans la composition, que l'effet y est habilement ménagé, que l'idée, concentrée sur le groupe central, est rendue avec force, que la couleur est, par endroits, digne des meilleurs maîtres¹. C'est une toile que Gros ou Delacroix n'auraient peut-être pas désavouée.

Doyen avait brillamment débuté dans la Peinture religieuse : il avait conquis d'emblée la première place, à côté de Vien. Il la conservera jusqu'en 1774². Nous le retrouvons d'abord à l'église des Invalides, où il avait été chargé, après la mort de son maître Carle Van Loo, de reprendre la décoration de la chapelle Saint-Grégoire. L'œuvre, formant une suite de sept peintures, était terminée en 1771. L'artiste eut soin de choisir des sujets différents de ceux qu'avait dessinés Carle Van Loo. Il représenta : *Saint Grégoire découvert par une colombe dans la retraite où il se dérobaux honneurs de la papauté*; *Le pape Saint Grégoire chassant la peste de Rome par ses prières et par ses processions publiques*; *Saint Grégoire pansant les blessés lors du siège de Rome par les Lombards*; *L'ambassadeur du roi des Goths et d'Espagne remerciant, au nom de son souverain, Saint Grégoire de la conservation de ses peuples*; *Saint Grégoire présidant à la reconstruction de l'église Saint-Pierre de Rome*; *La Mort de Saint Grégoire* (son corps est exposé sur un lit de parade dans une des chapelles de Saint-Pierre; les malades l'implorent pour obtenir leur guérison); enfin, au plafond, *l'Apothéose de Saint Grégoire*³.

La partie la plus originale de ces peintures était surtout la composition : elle est agencée de telle sorte que tous les objets paraissent d'aplomb et s'élèvent perpendiculairement, principe de perspective que n'avaient pas toujours observé Charles de La Fosse et Louis de Boullogne. Mais ces peintures sont intéressantes aussi par le réalisme

1. La toile a malheureusement subi de graves détériorations.

2. Entre 1767 et 1774, on pourrait encore suivre l'évolution du style religieux vers une manière plus large et plus grande, dans les œuvres d'artistes moins réputés que Doyen, comme le *Saint François de Sales recevant l'Extrême-Onction*, de Durameau (Salon de 1767; actuellement à l'église Saint-Nicolas du Chardonnet), dont l'exécution hardie rappelle celle de Véronèse; le *Jésus-Christ expirant sur la Croix*, de Beaufort (Salon de 1769); la *Présentation au temple*, de J.-B. Restout (Salon de 1771); le *Saint Paul devant l'aréopage*, de Simon Julien, tableau peint en 1774, et actuellement à l'église Saint-Pierre de Douai.

3. *Observations sur les tableaux de la Chapelle Saint-Grégoire aux Invalides, peints par M. Doyen* (*Journal Encyclopédique*, juillet 1772, I, 111-115). Cf. H. Stein (*R. Soc. B.-A. Dép.*, 1888, 264-268). — La désignation des sujets, dans l'*Inventaire des Richesses d'Art* (Paris, Rel., III, 351), est inexacte.

de l'expression, tout à fait dans l'esprit du *Miracle des Ardents*.

La décoration de la Chapelle de l'École militaire, en 1773, donna une nouvelle et dernière occasion à Doyen d'affirmer son talent. Il s'agissait de retracer les principaux épisodes de la *Vie de saint Louis*¹. La commande fut confiée à onze artistes, et Doyen, pour sa part, eut à traiter la *Dernière Communion* du pieux roi. C'est la meilleure toile de la série². Si la composition est, dans ses grands lignes, inspirée des fameuses communions de *Saint Jérôme* du Carrache et du Dominiquin, l'expression des figures est personnelle. L'artiste a poussé le souci de la vérité jusqu'à marquer sur les traits du mourant le caractère pestilentiel de sa maladie : le teint est plombé, les chairs sont flasques et livides. Autour de saint Louis, les assistants, silencieux, sont exténués de tristesse et d'angoisse, et leur douleur est d'autant plus touchante qu'elle est rendue par des moyens plus simples, entre autres l'attitude si naturelle de la princesse affaissée sur un siège, au premier plan, le visage caché dans ses mains³. Pourtant, avec toutes ses qualités de composition et d'expression, ce tableau était encore une œuvre imparfaite : l'œil n'y trouve aucun repos, les lumières sont distribuées au hasard, les draperies sont sèches et papillotantes. Sous ce rapport, on pouvait attendre mieux d'un coloriste comme Doyen.

Troisième période : de 1775 à 1785.

En 1774, la Peinture religieuse entre dans une période défavorable. L'effort des artistes se porte maintenant, de préférence, sur l'Histoire profane, ancienne et moderne, et sur les poèmes homériques. On s'intéresse de moins en moins aux « sujets de dévotion ». Lorsqu'en 1775, le Roi décide de faire décorer d'une *Vie de Jésus*, en quatorze tableaux, la Chapelle de Fontainebleau, on a de la peine à réunir huit artistes pour exécuter la commande⁴. Encore, la plupart sont-ils des

1. Sur cette *Vie de saint Louis*, dont dix tableaux figurèrent au Salon de 1773 et dont huit décorent actuellement la chapelle de l'École de Saint-Cyr, voy. les *Lettres sur les Salons de 1773...*, écrites par Dupont de Nemours et publiées avec des notes, par MM. Maurice Tourneux et Gaston Brière [AAF, nouv. pér., II (1908), p. 7 et suiv.].

2. Actuellement à l'église Saint-Louis-en-l'Île, de Paris.

3. Le continuateur de Bachaumont rappelle que ce trait vient de Timanthe. Le peintre grec, désespérant de pouvoir rendre assez fortement la douleur d'Agamemnon, dans le *Sacrifice d'Iphigénie*, avait imaginé de voiler la figure du roi. [*Let. sur les Peint.* (1773), p. 128.]

4. Ce sont Bardin, Durameau, Jollain, Lagrenée le jeune, Renou, Robin, Taraval, Amédée Van Loo. (Voir Engerand, *Inventaire*, p. 16, 188, 238, 257, 412, 431, 452.)

peintres de second ordre, et ils s'acquittent de leur travail comme d'une corvée ennuyeuse. C'est l'impression la plus nette qu'on éprouve, en entrant dans la sacristie, où sont actuellement conservées onze de ces toiles¹. Ce n'est donc pas là qu'il faut aller pour trouver des œuvres caractéristiques de l'évolution du genre.

Mais, si cette *Vie de Jésus* est une quantité négligeable, il est juste d'ajouter qu'elle ne représente pas, à elle seule, toute la production de l'École, durant ces dix années. En dehors de la Chapelle de Fontainebleau, on rencontre, en effet, quelques autres tableaux d'histoire religieuse, qui méritent de retenir l'attention par les tendances qu'ils révèlent, sinon par leur qualités intrinsèques.

Le réalisme domine encore dans la plupart de ces toiles, il est toujours la trame principale sur laquelle les peintres, préoccupés de visions pathétiques ou sentimentales, s'appliquent à traduire leurs idées.

Le groupe d'artistes le plus important est composé de ceux qui reprennent, presque littéralement, la tradition de Deshayes et de Doyen. Ce sont Vincent, Berthélemy, Ménageot, David, Lemonnier.

Vincent présente, comme morceau de réception, un *Saint Jérôme retiré dans le désert*², sur le corps duquel il se plaît à marquer tous les ravages des jeûnes, de la haire et du cilice, et quelques années plus tard, au Salon de 1783, il expose un *Paralytique guéri à la piscine*, qui éclipse, par la vigueur de son style, presque toutes les toiles d'alentour. Berthélemy peint, d'une « touche mâle et nerveuse », qui suggère à certain critique une comparaison avec Crébillon³, un *Martyre de Saint Pierre*⁴, manifestement imité de Bourdon et de Deshayes. Ménageot évoque *David offrant sa vie au Seigneur pour racheter son peuple de la peste*⁵. Devant un monceau de cadavres et de mourants, le vieux roi est agenouillé, « suppliant le ciel d'arrêter le fléau qu'il a choisi lui-même en punition de son adultère ». Sa figure se détache dans un rayon de lumière vive. Elle a du relief, du mouvement, un certain caractère. Elle n'est pas sans grandeur. La même tournure d'imagination dramatique inspire au futur auteur du *Serment des Ho-*

1. Celles de Durameau et de Jollain ont disparu.

2. Salon de 1777. — Au Musée de Montpellier.

3. DEL. 216, p. 25 : « Ce sujet n'offrira point un coup d'œil satisfaisant à nos Petits-Mâtres musqués et à nos élégantes vaporeuses, mais avec quel plaisir une âme énergique trouve ici sa nourriture! »

4. Salon de 1779. — Église Saint-Pierre de Douai.

5. Salon, *Ibid.* — Cf. DEL. 202, 208.

racés, le *Saint Roch en pèlerin implorant la Vierge de faire cesser la peste*¹ et ce *Christ en croix*, d'un dessin si sévère et d'un coloris si noir, par où le jeune artiste annonçait « la tristesse de son génie »². Lemonnier, enfin, dans *Saint Charles Borromée portant le viatique aux pestiférés de Milan*³, montre qu'il sait, comme Le Dominiquin, joindre à la « noble simplicité » de l'ordonnance la grave énergie de l'expression.

Ce sont là les tableaux atroces et lugubres, auxquels se complaît l'imagination de la plupart des peintres imbus de réalisme.

Pourtant, quelques-uns de ceux-ci, d'un tempérament moins sombre, s'arrêtent à la note sentimentale. Au lieu d'effrayer le spectateur par une accumulation de détails tragiques, ils se contentent de l'attendrir, en étalant à ses yeux les mouvements spontanés que provoque la nature dans les âmes innocentes ou repentantes. Ainsi, Bounieu rachète la voluptueuse nudité de *Bethsabée*, par l'insistance avec laquelle il accuse, sur sa physionomie et surtout dans ses yeux, l'embarras pudique de la jeune fille confuse d'avoir été vue. S'il peint *Adam et Ève chassés du Paradis terrestre*, il les montre accablés de remords, Adam, assis à l'écart, la tête dans ses mains, anéanti, et Ève, mélancoliquement appuyée contre un arbre, les bras croisés, le visage gonflé de pleurs. Et quand il représente *Madeleine* à l'entrée de sa grotte, la grande et inconsolable pécheresse, dans le délire du désespoir, est à genoux, les deux bras levés au ciel, un torrent de larmes inondant sa poitrine⁴.

Cependant, l'idéalisme couve, et, dans le triomphe même de la conception réaliste, il manifeste la force de création qu'il tient en réserve. C'est, en effet, sous son influence, plus ou moins exclusive, mais toujours sensible, que Suvée exécute le *Martyre de Saint Sébastien*⁵ et la

1. Peint en 1780; de 3^m,25 de haut. — Au Lazaret de Marseille.

2. Ce *Christ en croix* a figuré au Salon de 1783. Il était, en l'an II, dans la collection de Noailles (*Arch. Nat.* F¹⁷ 1267). Cf. *Année Lit.*, 1783, VI, 258 et DEL. 305. Ce tableau a disparu.

3. Salon de 1785. — Musée de Rouen.

4. Aucune de ces trois toiles, exécutées par Bounieu entre 1779 et 1783, n'a été retrouvée. Une cabale, dont l'origine est assez indécise, les fit refuser aux Salons du Louvre. L'artiste prit alors le parti de les exposer dans son atelier, où elles attirèrent une grande affluence de visiteurs. La *Bethsabée*, peinte en 1779, fut achetée par le duc de Chartres; elle a été gravée par Ph. Benoist. *Adam et Ève*, qui datent de 1781, et la *Madeleine*, de 1783, nous sont connus par des gravures de Bounieu lui-même. [Cf. DEL. 204, 228; Bachaumont (continuateur de), *Lettres sur les Peintures*, p. 306; abbé Grosier, *Journal de Littérature*, 1779, n° 26, p. 25; DEL. 363, p. 7; *Journ. Encycl.*, nov. 1781, II, 137; Bachaumont, *Mémoires secrets*, 21 sept. 1783.]

5. Peint en 1779. — Au Musée moderne de Bruges.

*Naissance de la Vierge*¹, Bounieu, le *Déluge*², Bardin, l'*Extrême-Onction*³, Gibelin, *Saint François d'Assise prêchant*⁴, J.-G. Drouais, la *Cananéenne aux pieds du Christ*⁵.

Toutes ces toiles ont pour caractère commun d'être inspirées de la tradition raphaëlesque et poussiniste. La plus intéressante est assurément la *Naissance de la Vierge*, de Suvée. C'est une œuvre de transition, qui unit, dans une heureuse synthèse, les formes délicates, les belles ordonnances de Raphaël aux recherches de naïveté sentimentale, propres à l'auteur de *L'Accordée de village*. Au premier plan, une jeune femme, assise, procède à la toilette du nouveau-né. Derrière elle se tient un groupe composé d'une femme et de deux enfants, debout, qui regardent par-dessus son épaule. A gauche, une autre femme, agenouillée, une bande de toile à la main, se retourne et interpelle deux jeunes filles, qui sortent de la chambre, emportant une bouilloire. Au second plan, à droite, on distingue, dans la pénombre, sainte Anne couchée, Joachim assis à son chevet, et une servante, debout, tenant un bol. Une nuée lumineuse, d'où émergent quelques chérubins descendus des cieux pour présider à ce grave événement, s'amoncelle au fond du tableau et fait pressentir le mystère. L'artiste a su associer, avec un rare bonheur d'expression, la grâce virginale du dessin et la finesse du coloris, la distinction des formes et la clarté de l'ordonnance, l'idéal et la réalité. Une poésie douce et discrète rayonne sur l'ensemble de la composition. Depuis longtemps, l'École française n'avait pas produit une œuvre d'une conception aussi juste, d'un recueillement aussi intime, d'une sérénité aussi charmante.

1. Salon de 1779. — A la chapelle de l'Assomption, rue Saint-Honoré, Paris.

2. Peint en 1783. — (Cf. Bachaumont, *Mémoires secrets*, 21 sept. 1783.) Ce tableau, aujourd'hui perdu, a été gravé par Bounieu. L'artiste a déployé dans l'expression du sujet un effort de synthèse qui le rend poignant. La composition se réduit à trois personnages principaux : Un homme nu et une femme serrant un enfant dans ses bras se sont réfugiés sur un tertre. Autour d'eux, l'eau monte, et l'on prévoit, dans leur détresse, qu'ils ne tarderont pas à être engloutis.

3. Salon de 1785. — Destiné à la Chartreuse de Valbonne, près le Pont Saint-Esprit, en Languedoc. Nous n'avons pas retrouvé ce tableau. (Cf. l'estampe de Martini, sur le *Salon de 1785*.) La composition rappelle, dans ses grandes lignes, le *Testament d'Eudamidas*.

4. Immense fresque de 50 pieds de largeur exécutée, vers 1784-1785, au couvent des Capucins de la Chaussée d'Antin. « Le style en est très noble, ainsi que le caractère des têtes », écrit le *Journal de Paris* (25 oct. et nov. 1785) et il compare cet ouvrage à ceux de Jules Romain. — Cette fresque est aujourd'hui détruite.

5. Peint en 1784. — Au Musée du Louvre.

IV. — L'Histoire contemporaine, moderne et médiévale. L'Histoire de France.

Première période : de 1747 à 1760.

La Peinture d'Histoire de France est bien pauvrement représentée, de 1747 à 1760. La matière manque, en effet. Rares sont les événements politiques ou militaires qui soient dignes d'être célébrés par le pinceau des artistes. D'ailleurs, Louis XV est infiniment plus modeste dans son orgueil de Roi que Louis XIV. Celui-ci voulait que la peinture illustrât en lui le type du souverain puissant et conquérant, celui-là se contente de faire savoir à la postérité qu'il fut un grand chasseur. Quelques allégories de circonstance, quelques tableaux de batailles, c'est à quoi se réduit la production des sujets d'Histoire de France durant cette période du règne inglorieux de Louis XV.

Le plus grand « batailliste » de l'époque, Charles Parrocel, meurt en 1752, avant d'avoir pu achever la suite de dix tableaux des *Conquêtes du Roi en Flandres*, dont les esquisses ont paru au Salon de 1746¹. Il a juste le temps d'exécuter, dans le style pittoresque et animé qui fait l'admiration de Cochin, la *Bataille de Fontenoy*. Ses deux élèves, Ph. Benoît de La Rue et Pierre Lenfant, essayent de continuer son œuvre et sa tradition. Le premier se charge, sur la demande de Marigny, de terminer la série d'après les ébauches mêmes de Parrocel. Il exécute ainsi, en 1753, la *Bataille de Laufeldt*²; à ce moment, un accès de folie l'oblige à interrompre son entreprise. Plus personnel est l'œuvre de Pierre Lenfant. S'il reprend les mêmes sujets que son maître, comme la *Bataille de Laufeldt*, le *Siège de Mons*, le *Siège de Tournay*, le *Siège d'Ypres*, la *Bataille de Fontenoy*, qui paraissent aux Salons, de 1751 à 1755, il s'attache à traduire ses propres impressions³.

En dehors de la Peinture de batailles, l'Histoire contemporaine se présente exclusivement sous la forme allégorique. Les justes critiques de l'abbé Du Bos n'ont point enrayé le succès d'un procédé qui

1. Cochin, *Essai sur la Vie de M. Ch. Parrocel*, dans *Mémoires inédits sur la vie... des membres de l'Académie...*, II, 408, et Engerand, *Inventaire des tableaux commandés*, p. 383-388.

Sur le souci de documentation de Ch. Parrocel, voyez le questionnaire concernant la *Bataille de Laufeldt*, publié par M. Stein, (NAAF. 1894, 191.)

2. Engerand, *loc. cit.*, p. 387. — Les *Batailles de Fontenoy et de Laufeldt* sont au Musée de Versailles.

3. Ces toiles sont au Musée de Versailles.

PLANCHE XXX

DROUAIS (J.-G.)

La Cananéenne aux pieds du Christ (1784).

Original au Musée du Louvre; épreuve d'après la gravure de Massard.

LAGRENÉE l'aîné

La Mort de la Femme de Darius (1785).

Figure d'étude pour une des pleureuses; Musée du Louvre.

(Le tableau en entier est au Musée d'Angers.)

Photo Alinari.



plaît à l'esprit par ses prétentions littéraires. L'allégorie a suivi la loi naturelle de son développement, elle s'est surchargée de pensées, elle s'est compliquée à plaisir jusqu'à constituer d'impénétrables énigmes. Mais si froide et si obscure qu'elle soit dans la forme, elle se rachète par ses intentions triomphales, car elle porte en elle une signification d'allégresse ou d'apothéose, elle célèbre toujours quelque événement heureux pour le royaume ou glorieux pour la dynastie : c'est la *Paix d'Aix-la-Chapelle*¹, par Nicolas Delobel² (1750), c'est la *Naissance de Madame, fille du Dauphin*, par Natoire (1750)³, c'est *La France recevant dans ses bras M^{se} le duc de Bourgogne*, par Ch. Coypel (1752)⁴, c'est *Le Roi sous la figure d'Apollon qui accorde sa protection aux Arts de Peinture et Sculpture*, par Le Lorrain (1753)⁵. Mais la série la plus remarquable est celle à laquelle donne lieu le Rétablissement du Port de Dunkerque en 1756. Sur la demande de la Chambre de Commerce de cette ville, J.-B. Descamps exécute cinq tableaux allégoriques, rappelant les principaux épisodes de l'*Histoire de Dunkerque* depuis un siècle⁶ : la *Fin de la domination espagnole* (26 juin 1658), le *Rachat de Dunkerque aux Anglais* (29 novembre 1662), la *Démolition du Port de Dunkerque* (7 novembre 1713), *Le Port débouché par la Tempête* (31 décembre 1720), le *Rétablissement du Port de Dunkerque* (5 juillet 1756)⁷. Ces compositions, d'une couleur assez harmonieuse, ont été exécutées sous l'influence directe de la tradition rubéniste.

Deuxième période : de 1761 à 1774.

Les premiers sujets tirés du Moyen Age.

C'est encore sous la forme allégorique que sont traités, durant cette période, la majeure partie des sujets tirés de l'Histoire moderne et contemporaine.

1. Salon de 1750. — Cette allégorie était si compliquée qu'elle nécessita la publication d'une notice explicative de dix pages! (Cf. DEL. 43.)

2. Nicolas DELOBEL (1693-1763), agréé en 1732, reçu en 1734.

3. Engerand, *loc. cit.*, p. 319-331. Ce tableau est actuellement au Grand-Trianon.

4. Engerand, *loc. cit.*, p. 135.

5. Salon de 1753 (esquisse).

6. Ces tableaux, actuellement au Musée de Dunkerque, ont été exécutés en l'année 1756 et gravés par Le Bas en 1757. (Cf. le *Catalogue du Musée communal de Dunkerque*, 1891.)

7. *Explication des tableaux placés dans les salles de la Chambre de Commerce de Dunkerque*, Dunkerque, 1758, in-12.

Les toiles les plus importantes ont été commandées par la ville de Paris à Dumont le Romain (*Publication de la Paix d'Aix-la-Chapelle en 1748*); à Roslin (*Convalescence de Louis XV à son retour de Metz*¹); à Noël Hallé (*Publication de la Paix de 1763*²).

Bachelier, chargé de décorer l'Hôtel du Dépôt des Archives étrangères à Versailles, consacre trois nouvelles allégories à la gloire du souverain et de la dynastie, *L'Europe savante encouragée par Louis XV*, le *Pacte de Famille*, les *Alliances de la France*³. Gibelin et N.-B. Lépicié se proposent un but analogue quand ils représentent, le premier, en une vaste fresque monochrome, sur les murs du grand amphithéâtre de la Faculté de Médecine, la *Protection accordée par Louis XV à la Chirurgie*⁴ (1771), et le second, l'*Apothéose de Henri IV en guerrier*⁵.

Cependant, l'allégorie n'affecte pas toujours une forme aussi solennelle. Parfois, elle se fait sentimentale, attendrissante. D'hymne elle devient élogie. Elle entrecoupe de sanglots ses triomphes. Une des plus pathétiques fut celle que Lagrenée l'ainé exécuta sur les indications du duc de La Vauguyon (qui s'était inspiré lui-même de l'Éloge funèbre de Thomas), et où l'on voyait, derrière un rideau levé, *le Dauphin mourant au milieu de sa famille et recevant des mains du duc de Bourgogne, mort avant lui, la couronne de l'Immortalité*⁶.

Presque tous ces tableaux à la manière de Largillière présentent de désagréables disparates, un mélange assez hétérogène de figures symboliques et de personnages réels, d'héroïsme et de trivialité. Dans la toile de Dumont le Romain, qui est une des meilleures de la série, le Roi et la Ville de Paris, habillés à la romaine, sont entourés du Prévôt des marchands et des Échevins « en longues robes, en rabats et en perruques volumi-

1. Les tableaux de Dumont le Romain et de Roslin ont figuré au Salon de 1761. Le premier seul aurait échappé à l'incendie de 1871. Mais nous ignorons en quel endroit il se trouve aujourd'hui. (Pour sa description, voyez Diderot, et le *Journ. Encycl.*, sept. 1761, II, 50.) Le second a été gravé dans le tome IV du *Voyage pittoresque de la France*, publié par de La Borde. Il représente, plus exactement, *le Roi, après sa maladie et son retour de Metz, reçu à l'Hôtel de Ville de Paris par le Gouverneur, le Prévôt et les Échevins* (NAAF. 1882, 247).

2. Au Salon de 1767. Actuellement, au Palais de Versailles.

3. A. Baschet, *Histoire du Dépôt des Archives Étrangères*, 1875, p. 325 et suiv. Ces trois toiles, très médiocres à en croire les contemporains, parurent au Salon de 1763. (Cf. DEL. 1289.)

4. Cette fresque a disparu, voyez Noé Legrand, *loc. cit.*

5. Vente d'une collection d'amateur (Hôtel Drouot), 16 déc. 1905.

6. Salon de 1767. Cf. les jugements de Diderot, du *Mercure* (sept.-oct. 1767) et du *Journ. Encycl.*, déc. 1767, I, 94.

L'année précédente, l'Académie de Toulouse avait proposé comme sujet de prix *Un tableau allégorique à la mort de M^{sr} le Dauphin*. Le lauréat avait été François Cammas.

neuses ». Et ce contraste produit un effet ridicule. Il y a plus d'unité dans les compositions de Roslin et de Hallé, qui, abstraction faite des figures allégoriques, tout accessoires et insignifiantes, de la Ville de Paris, de Minerve, de la Paix et des Génies, se sont surtout attachés à exécuter des portraits ressemblants, sincères, réalistes ¹. Mais la plus homogène (au point de vue idéaliste), était sans doute celle de Lagrenée, entièrement conçue dans le costume antique et héroïque ².

Durant cette même période, la Peinture historique de batailles achève de disparaître. La vie lui est devenue difficile. Les armes de la France ont subi des revers douloureux; et puis, n'est-il pas du meilleur ton de la propagande philosophique, de placer les arts de la Paix, comme l'agriculture, au-dessus de ceux de la Guerre? Aussi, la Peinture de batailles, exclusivement rétrospective dans la faible mesure où elle garde la forme « historique » (car elle tend à dégénérer en peinture de genre ³), n'est plus guère représentée que par quelques toiles de Lenfant, de Casanova et de son élève, J.-B. Lepaon ⁴. Lenfant redonne, au Salon de 1761, la *Bataille de Fontenoy* et celle de *Laufeldt*. Lepaon reprend la Campagne de Flandres pour l'École Militaire, et, devenu peintre ordinaire du Prince de Condé, décore le Palais-Bourbon des principales victoires du héros de Rocroy. Mais celui qui, mieux servi par les circonstances, eût pu continuer avec le plus de succès la tradition de Van der Meulen et des Parrocel, c'est François Casanova ⁵. Il dessine avec la fougue de Salvator Rosa. Ses compositions « brûlent la toile », il est, aux yeux des contemporains, « le Lucain de la Peinture ⁶ ». Sa *Bataille de Fribourg* ⁷ (1644) et sa *Bataille de Lens* (1648), au Louvre, permettent, en effet, d'apprécier ses réelles qualités de coloriste ⁸.

Cependant, vers 1765, un mouvement se dessine : la Peinture d'Histoire moderne et contemporaine commence à se dégager du cadre ex-

1. A propos de la « vérité » des types peints par Hallé, notamment, voyez Diderot, *Salon de 1767* (art. Hallé) «... Ces fleurettes jetées (par la Paix) devant ces gros et lourds ventres de personnages rappellent, malgré qu'on en ait, le proverbe *Margaritas ante porcos...* »

2. *Mercur*, sept.-oct. 1767.

3. Voyez, par exemple, au Musée de la Manufacture de Beauvais, la série de sujets militaires, marches d'armée, épisodes de la vie de camps, etc., peints par Casanova.

4. Sur J.-B. LEPAON (1736-1785), voyez *AAF*. Doc. I, 182.

5. CASANOVA (1730-1805), était d'origine italienne, mais, reçu à l'Académie de Paris en 1763, il peut être revendiqué par l'École française.

6. *DEL*. 101.

7. Ces deux tableaux, aujourd'hui au Louvre, ont figuré au Salon de 1771.

8. Sur la technique de Casanova, voyez les *Souvenirs* de Joseph Vernet. (*AAF*. Doc. III, 362.)

clusif de l'Allégorie et de la Bataille, où elle s'était enfermée. Parmi les sujets d'actualité, Vien traitera sans aucun symbolisme l'*Inauguration de la statue équestre du Roi*¹ (1769); Favray, une *Audience donnée à M. le chevalier de Saint-Priest, ambassadeur à la Porte, par le Grand Seigneur*; Monnet, *Feu M^{sr} le Dauphin et feu M^{me} la Dauphine occupés de l'éducation des trois princes leurs enfants et partageant les soins de M. le Duc de La Vauguyon et de M^{sr} l'ancien Evêque de Limoges, leurs gouverneur et précepteur, présents à cette instruction* (1771).

L'Histoire moderne fournit encore très peu de sujets. Deshayes représente, en 1765, *Le comte de Comminges à la Trappe, prosterné et baisant les mains d'Adélaïde mourante*, et Courège (de l'Académie de Bordeaux), *Henri IV et Gabrielle d'Estrées* (1771) : Des scènes sentimentales. Amand, qui a une prédisposition à l'orientalisme, peint *Soliman II faisant déshabiller en sa présence des esclaves européennes* (1767). D'ailleurs, aucune de ces toiles ne nous est parvenue et nous ne pouvons que noter les titres au passage.

Une autre velléité intéressante se manifeste chez certains artistes épris de réalisme, c'est d'emprunter au Moyen Age des épisodes de la vie nationale, et non plus exclusivement des « sujets de sainteté² ». C'est ainsi qu'en 1765, l'année même où paraît la « tragédie patriotique » de de Belloy, N.-B. Lépicié expose une grande toile où il a essayé de représenter la *Descente de Guillaume le Conquérant sur les côtes d'Angleterre*³. L'œuvre témoigne, au point de vue du costume particulièrement, d'une grosse inexpérience, mais nous devons souligner l'intention et les prémices, qu'elle porte en elle⁴.

Troisième période : de 1775 à 1785.

C'est seulement après 1774, à la faveur d'une double circonstance politique et administrative, — l'avènement de Louis XVI et la nomina-

1. Ce tableau, destiné à l'Hôtel de Ville de Paris, a péri en 1871. Il a été gravé dans le tome IV du *Voyage pittoresque de la France*, de de La Borde.

2. Parmi lesquels se rangeaient alors les sujets de la Vie de Saint Louis.

3. Actuellement au réfectoire du Lycée de Caen.

4. Signalons aussi, au Musée d'Alençon, deux tableaux peints en 1766, par N.-R. Jollain pour la Chartreuse du Val Dieu et représentant, l'un : *Rotrou III, comte du Perche, fondateur de la Chartreuse du Val Dieu, le 29 juin 1170, communique son projet à ses fils Jean et Guillaume*; l'autre : *Pierre de Valois, comte d'Alençon et du Perche, 2^e fondateur de la Chartreuse du Val Dieu où il a été inhumé, l'an 1404, avec Anne, sa fille*.

tion du comte d'Angiviller à la Direction générale des Bâtiments, — que l'Histoire contemporaine, moderne et médiévale prend une place réellement importante dans la Peinture française.

Les deux courants, idéaliste et réaliste, s'y développeront parallèlement, l'idéalisme, dans les allégories politiques, suscitées par la popularité momentanée du nouveau règne, et le réalisme, dans les « sujets nationaux », auxquels donnent enfin l'essor les commandes royales.

Les allégories répondent alors à un besoin social. Elles traduisent les élans plus ou moins sincères de l'opinion publique. Leur principal intérêt réside dans la curiosité qu'elles provoquent. Le talent des artistes y est assez indifférent. Les plus médiocres se croient en mesure d'y réussir.

Ces allégories, qui, toutes, concourent à la gloire du Roi¹, sont parfois construites sur des thèmes généraux. Ce sont, par exemple, *Le Temps découvrant les Vertus, la Sagesse détruisant les Vices et le Soleil animant la Nature*², ou *Mercure, représentant le Commerce, qui répand, sous les auspices de Louis XVI, l'Abondance sur le royaume*³, ou le *Rétablissement de la Marine*, ou l'*Ordre remis dans les Finances*⁴. Mais les allégories d'actualité, conçues à l'occasion d'un événement particulier, sont les plus nombreuses. On compose une allégorie comme on frappe une médaille commémorative. Balthazard⁵, de Nancy, Cammas⁶, de Toulouse, consacrent des toiles *A la naissance de Madame Royale*, Le Barbier⁷, François Guérin et Ménageot⁸, *A la naissance du Dauphin*. L'œuvre de Ménageot fut, semble-t-il, une de celles qui eurent le plus de succès. « La France tient entre ses bras M^{gr} le Dauphin nouvellement né. La Sagesse le précède et la Santé le soutient. Sur un perron qui occupe le premier plan du tableau, le Corps de ville vient recevoir M^{gr} le Dauphin et remercie le ciel du présent qu'il vient de faire à la France. Du côté opposé, le peuple en foule exprime par son empressement la joie et la félicité publiques. Dans le fond du tableau est la pyramide de l'Immortalité ornée des portraits du Roi et

1. Nous ne connaissons qu'une exception à cette règle, le plafond du Théâtre des Arts de Rouen, peint en 1775, par un certain J.-M.-A. Lemoine et représentant l'*Apothéose de Corneille*. (*Chronique des Arts*, 1866, p. 259.)

2. Par L.-M. Van Loo; Salon de 1779.

3. Par Lagrenée le jeune; Salon de 1781.

4. Ces deux dernières, par Jollain, ont figuré au Salon de 1779.

5. *NAAF.*, 1880-81, p. 34.

6. Pour l'Hôtel de Ville de Toulouse, en 1780.

7. *Journal de Paris*, 29 oct. 1781.

8. Salon de 1783.

de la Reine. On aperçoit au haut de ce monument la Victoire, qui y grave l'époque de la naissance du prince, ce qui fait allusion à la prise d'Yorktown, dont la nouvelle est arrivée le jour de l'accouchement de la Reine '... »

Un événement qui inspire particulièrement les artistes, est le Rappel des Parlements en 1774-75. L'Académie de Toulouse met le sujet au concours, en 1776, et attribue le prix à Cammas, qui avait représenté *Louis XVI rendant à la Justice un glaive orné de palmes et de fleurs*². En 1779, Robin, à son tour, peint, sur le même thème, une grande toile commandée par la ville de Paris. On y voit « le Roi entrant dans la capitale par le quai des Tuileries, sur un char attelé de quatre chevaux blancs... La Vérité, transformée en postillon, tient les rênes et de son flambeau éclaire la marche; la Justice, la Bienfaisance paternelle et la Concorde accompagnent Sa Majesté. M. le maréchal de Brissac, gouverneur de Paris, lui présente M. de La Michaudière, alors prévôt des marchands de cette capitale, et sa juridiction³ ». D'autres prennent pour sujets des épisodes de la vie artistique nationale. Suvée, par exemple, traite, dans son morceau de réception, la *Liberté rendue aux Arts sous le règne de Louis XVI par les soins de M. d'Angiviller*⁴, et Lagrenée le jeune célèbre le *Projet d'établissement du Muséum*⁵. D'autres, enfin, s'inspirent de l'actualité internationale. Jollain évoque, en 1781, *L'Humanité voulant arrêter le démon de la Guerre*⁶, Ménageot élève une *Allégorie à la Paix de 1783*⁷, et Suau obtient le premier prix de l'Académie de Toulouse⁸ sur une composition à la gloire de l'*Indépendance américaine*.

Les œuvres exemptes de tout symbolisme ne prennent une réelle

1. *Journ. Encycl.*, nov. 1783, I, 243.

2. Ce tableau est actuellement au musée de Toulouse. (H. Vienne, *Revue de Toulouse*, 1866, XXIV, 277.) Gamelin avait pris part également à ce concours; sa composition représentait *Louis XVI accueillant la Vérité que lui découvre un vieillard vénérable*.

3. Bachaumont (et son continuateur), *Let. sur les Peintures* (1779), p. 302. L'œuvre fut assez mal accueillie par la critique. « Je trouve », écrit l'auteur du *Coup de Patte* sur le Salon de 1779, « que c'est un crime de lèse-majesté d'enlever un pareil sujet aux bons peintres ». Mais le Corps de Ville en fut apparemment satisfait, puisqu'aux 8.000 livres convenues, il ajouta une gratification de 2.000 livres. (*Journal de Paris*, 19 sept. 1779.)

4. En 1777. Ce tableau a figuré au Salon de 1781. On en trouvera la description au Livret.

5. Salon de 1783.

6. Salon de 1781.

7. Salon de 1785.

8. En 1784.

extension qu'à partir du Salon de 1777¹. La plupart se rapportent au Moyen Age et aux Temps modernes. On voit paraître successivement, en 1777, *Les Bourgeois de Calais*, par Berthélemy²; les *Honneurs rendus au connétable Du Guesclin*³, par Brenet; la *Continence de Bayard*⁴, par Durameau; en 1779, *Le Président Molé arrêté par les factieux pendant les troubles de la Fronde*⁵, par Vincent, et *Gabrielle de Vergi*, par Jollain; en 1781, *Jeanne Hachette au siège de Beauvais*, et *Le marquis d'Estampes au siège de Cassel*, par Le Barbier; la *Mort de Bayard*, par Beaufort, et la *Mort de Léonard de Vinci*⁶, par Ménageot; en 1783, l'*Assassinat d'Étienne Marcel*, par Berthélemy; la *Courtoisie du chevalier Bayard*, par Brenet, et *Le duc de Guise chez le président de Harlay*, par Beaufort. C'est le triomphe des « sujets nationaux ». Une seule exception à noter : en 1785, les cartons d'une *Tenture des Indes* en trois pièces, par Lavallée-Poussin, représentent *Vasco de Gama Jean II tenant son conseil* et le *Départ de l'Ile de Porto Santo*⁷.

Mais, dans l'Histoire de France moderne, il est une époque qui prime toutes les autres, c'est le règne de Henri IV, le type populaire du monarque bienfaisant. Elle fournit la matière d'une dizaine de toiles, entre 1777 et 1785. Après les deux gouaches de Philippe Caresme, où paraissent *Henri IV qui laisse entrer des vivres dans Paris* et *Sully qui donne de l'argent à Henri IV pour soutenir la guerre*⁸, voici la *Naissance de Henri IV*⁹ et *Henri IV après la Bataille d'Ivry*¹⁰, par Bounieu; voici *Henri IV dangereusement malade à Monceau qui s'entretient avec Sully*¹¹, par Jean Bardin. Puis, c'est Le Barbier qui montre *Crillon recevant la fameuse lettre de Henri IV après la Bataille d'Arques*¹², et *Sully aux genoux de Henri IV*¹³; c'est Taillasson qui représente la *Naissance de Louis XIII*¹⁴; c'est, enfin, Vincent qui entreprend, pour les Gobelins,

1. En 1775, J.-M.-A. Lemoine avait peint une toile de fond pour le Théâtre des Arts de Rouen, représentant *Pierre Corneille dans sa bibliothèque*. (*Chronique des Arts*, 1866, 259.)

2. Le sujet fut repris à nouveau par Berthélemy et exposé au Salon de 1779. Ce tableau est au Musée de Laon.

3. Au Palais de Versailles.

4. Au Musée de Grenoble.

5. Dans la salle des Conférences de la Chambre des Députés.

6. Au Musée d'Amboise.

7. J. Badin, *La manufacture de Beauvais*, p. 65.

8. Salon de 1777.

9. Salon de 1779. — Ce tableau nous est connu par une gravure de Bounieu lui-même.

10. *Journ. Encycl.*, oct. 1781, I, 146.

11. Salon de 1779.

12. Salon de 1781.

13. Salon de 1783.

14. Salon de 1783.

en 1783, une tenture en six pièces, sur l'*Histoire de Henri IV*¹.

Quant à l'Histoire contemporaine, si elle suscite beaucoup d'allégories, elle n'inspire que quatre ou cinq compositions réalistes, et, encore, à des artistes de second ordre. Les vrais Peintres d'Histoire, les chefs de l'École, s'en abstiennent, comme s'ils craignaient, en s'intéressant de trop près à l'actualité, de tomber dans le style anecdotique de la peinture de genre. Ces petits tableaux d'Histoire contemporaine sont l'œuvre de Casanova, de J.-L. Demarne, de Ph. Caresme. Ces deux derniers popularisent un épisode de la Guerre de l'Indépendance américaine : *Le comte d'Estaing récompensant, lors de la prise de La Grenade, le sergent Ouradour, qui a sauvé la vie à M. de Vence*, et ils donnent à leurs compositions le titre suggestif de LA BRAVOURE RÉCOMPENSÉE². Casanova emploie toutes les ressources de son talent de coloriste à évoquer le *Dévouement du chevalier d'Assas*³, et à illustrer l'« Ambassade du comte de Saint-Priest à Constantinople », en peignant *Le Prince Pierre Repnin délivré de la prison des Sept Tours sur la demande de Louis XV, le 25 septembre 1773*, et *Le comte de Saint-Priest à la Conférence Turco-Russe d'Aïnali-Cavac, le 18 mars 1779*⁴.

Intéressante par sa nouveauté, cette « Peinture d'Histoire nationale » n'est pas dépourvue, dans l'ensemble, de toute valeur artistique.

1. De 1783 à 1784, il exécute *Henri IV envoyant des vivres à Paris pendant le siège et Henri IV relevant Sully prosterné à ses pieds*; de 1784 à 1785, *Henri IV rencontrant Sully blessé à la Bataille d'Ivry* (au Musée d'Amiens) et *Henri IV soupant chez le meunier Michaux*. (Cf. Engerand, *loc. cit.*, p. 522 et Fenaille, *État gén. des tapisseries des Gobelins*, XVIII^e siècle, 2^e partie, p. 354.)

2. Le tableau de Demarne date de 1781 (*Journ. Encycl.*, oct. 1781, I, 146); celui de Ph. Caresme, de 1782; il a été gravé par G. Mineflas (*Journ. Encycl.*, oct. 1782, I, 155). — Demarne représente encore, à la même époque, *Louis XV après la Bataille de Fontenoy* (*Journ. Encycl.*, oct. 1781, I, 146).

3. *Journal de Paris*, 11 août 1778. — Cette œuvre de Casanova n'était qu'un « dessin », mais probablement rehaussé de couleur. Voici la description qu'en donne le *Journal de Paris*. « ... Une forêt que traverse un sentier. On a saisi le moment où le chevalier d'Assas, marchant de nuit à la découverte des ennemis, tombe dans leur embuscade... Deux grenadiers anglais percent de leurs bayonnettes son corps expirant, et les autres prennent la fuite par le côté gauche du bois. La lune éclaire de ses pâles rayons le lieu de cette scène tragique. La fumée des coups de fusils tirés par les Français couvre une partie des troncs d'arbres et forme un fond sur lequel les figures du groupe principal se trouvent parfaitement développées. » — Ce « dessin » a été gravé par Laurent. (*Journ. Encycl.*, oct. 1781, I, 146). — Par Lettres Patentes du mois d'octobre 1777, enregistrées à la Chambre des Comptes le 21 mars 1778, une pension perpétuelle et héréditaire de 1000 livres venait d'être accordée aux descendants du chevalier d'Assas (Cf. *Journal de Paris*, 2 avril 1779.)

4. Ces deux toiles sont aujourd'hui au Palais de Versailles.

PLANCHE XXXI

BERTHÉLEMY

Manlius Torquatus condamnant son fils à mort (1785).

Musée de Tours.

Photo Bulloz.



La plupart de ces œuvres possèdent, d'abord, des qualités appréciables de composition. En général, la scène est bien ordonnée, d'une façon claire et sobre, ménageant habilement l'attention sur le sujet principal.

Dans la *Mort de Du Guesclin*, de Brenet, par exemple, le corps est exposé sur un lit de parade surmonté d'une draperie frangée d'or. Quatre chevaliers se tiennent debout à la tête du lit, et le page du guerrier, gardant son bouclier, est assis, accablé de douleur, sur le devant. Au pied du lit, nu-tête, un genou en terre, le chef anglais, reçu par Olivier de Clisson et le Maréchal de Sancerre, et suivi de sa garnison, apporte pieusement les clefs de la place, dont on aperçoit la silhouette crénelée dans le lointain.

L'ordonnance générale de ce tableau a été reproduite par Berthélemy dans le *Siège de Calais*.

Ces compositions sont directement inspirées (l'imitation est sensible), des œuvres les plus connues de Le Brun.

Il y a plus d'originalité dans le *Molé*, de Vincent, et dans la *Mort de Léonard de Vinci*, de Ménageot.

Le *Président Molé* est, sinon un chef-d'œuvre, comme le voulaient Chaussard¹ et Montaiglon², du moins l'ouvrage qui fait le plus d'honneur à Vincent. L'artiste a su rendre sa composition tumultueuse sans confusion, mouvementée sans désordre. Au milieu de la rue de l'Arbre-Sec, bordée de pittoresques maisons à pignons pointus et en pans de bois, près la Croix du Trahoir, apparaît, ferme et digne, le Président Molé. Il est vêtu de sa robe de magistrat, porte un rabat d'hermine et tient son mortier à la main. Un groupe de frondeurs l'entourent et lui barrent la route; l'un d'eux, très surexcité, le saisit à l'épaule, tandis que Raguenet, le menaçant de son épée, le somme de « retourner au Palais-Royal ». Au second plan et sur la gauche, moins braves, quelques conseillers tentent de se défilér. Sur le devant, un souvenir de Rubens : deux femmes du peuple renversées sur le pavé, et un chien qui aboie. Le drame rapide est évoqué avec autant de vigueur que de simplicité.

1. Chaussard, *Notice sur F.-A. Vincent (Pausanias français, 1806, p. 100)* : « Le héros est sublime... L'artiste semble avoir eu la prescience de ce que nous a dévoilé la Révolution, etc. »

2. A. de Montaiglon, *Moniteur des Arts*, déc. 1846.

Un dessin de ce tableau a paru à l'Exposition annuelle de l'Association des artistes peintres en 1846. Cf. l'élogieux compte rendu de Charles Robert, dans le *Moniteur des Arts*, 3 janvier 1847 (IV, 177). Il est intéressant de noter le succès du *Molé* de Vincent auprès des « Romantiques ».

Les mêmes qualités de composition se retrouvent dans la *Mort de Léonard de Vinci*, de Ménageot. Nous sommes au château d'Amboise. L'illustre vieillard, couché dans son lit, la tête tournée vers François I^{er}, qui le soutient des deux bras, rend le dernier soupir. De l'autre côté, le médecin, tâtant le pouls du moribond, fait signe à la garde-malade que tout remède est inutile. Derrière le Roi, trois seigneurs et deux petits pages représentent la Cour. Le tableau, réduit à ses éléments essentiels, est d'une concision émouvante.

Toutes ces œuvres, et surtout les deux dernières, marquent un effort de réalisme intéressant. Ménageot et Vincent se sont préoccupés de rendre le plus exactement possible les physionomies variées des personnages historiques qu'ils mettent en scène. Le Président Molé, Léonard de Vinci, François I^{er}, et même son médecin¹, sont des portraits rétrospectifs ; ils ne manquent pas de caractère. Les habillements, le mobilier du temps de François I^{er}² et de Louis XIII, les « airs de tête », le port des cheveux, de la moustache et de la barbe, ont, visiblement, fait l'objet d'une étude attentive de la part de l'artiste. Mieux soutenues du côté du coloris, ces toiles originales, — œuvres de précurseurs, — eussent pu être rangées parmi les productions les plus heureuses du XVIII^e siècle.

1. Voyez, à ce sujet, l'*Année littéraire*, 1781, VII, 229.

2. Notamment le baldaquin supporté par des colonnettes, au-dessus du lit de Léonard de Vinci.

CONCLUSION

On lit dans le *Journal de Paris* du 3 septembre 1785 : « Le Salon de cette année est un des plus imposants que l'on ait vus depuis longtemps, tant par le nombre des grands tableaux, que par le ton sévère et soutenu qui y règne... L'émulation parmi nos peintres est sensible... » Le *Journal général de la France*¹ est plus affirmatif encore. A ses yeux, c'est « une révolution frappante », que, sous la haute direction de Vien, l'École française a réalisée.

Et ce ne sont point là des opinions personnelles, isolées ou fantaisistes. Ces deux journaux ne font que traduire l'impression unanime ressentie par le public à l'apparition d'une série d'œuvres dont nous avons souligné l'importance et qui sont, pour nous en tenir aux principales : le *Retour de Priam*, de Vien, l'*Alceste mourante*, de Peyron, l'*Énée s'apprêtant à retourner au combat*, de Suvée, le *Serment des Horaces*, de David, le *Manlius Torquatus*, de Berthélemy, la *Mort de la Femme de Darius*, de Lagrenée l'aîné, la *Cléopâtre*, de Ménageot, la *Cananéenne aux pieds du Christ*, de J.-G. Drouais, l'*Extrême-Onction*, de Bardin, le *Saint Charles Borromée*, de Lemonnier.

L'impression d'ensemble des contemporains était juste et nous pouvons nous-même nous arrêter à cette année 1785. Avant cette date, la transformation de l'École n'est pas complète; après, elle est dominée par la personnalité prépondérante de David, qui la dirige à son gré et en fait proprement sa chose : nous n'anticiperons pas sur le règne de ce dernier. Il nous suffira, croyons-nous, d'avoir établi, par des preuves nombreuses et positives, les prodromes de sa « dictature ». La Peinture

1. DEL. 363.

d'Histoire, dans la forme où elle apparaît en 1785, présente tous les caractères d'une véritable « renaissance », encore qu'il s'agisse d'une renaissance partielle et, pour ainsi dire, au second degré. La plupart des éléments qu'elle met en œuvre sont ceux du xvii^e siècle, ceux que la doctrine académique originelle, fondée sur l'imitation des grands maîtres italiens et l'étude confiante de l'antique, avait posés en principes et érigés en dogmes. L'idéal dont elle s'inspire maintenant est bien plutôt celui de Le Brun que celui de Boucher. Et, en ce sens, on peut dire que la régénération de l'École est une revanche de l'esprit classique sur le moderne.

Très complexe dans ses causes et dans ses modalités, le mouvement, qui, de 1747 à 1785, la transfigure, n'est pas moins varié dans ses résultats. Ceux-mêmes qui en furent les chefs n'eurent point l'illusion de croire qu'il leur suffisait de prêcher le retour à l'antique, de préconiser l'imitation de Raphaël et de Poussin, de lancer des appels au « grand style », pour provoquer une renaissance totale de l'idéalisme. Si, durant cette période, et surtout depuis 1760, l'idéalisme s'est développé d'une manière continue et, dans une large mesure, efficace, si même on peut prévoir qu'il reprendra bientôt le dessus, il est juste de dire qu'en 1785 sa victoire n'apparaît point encore comme décisive. S'il inspire à Vien, à Peyron, à Suvée, à Berthélemy, à David, des compositions, un peu guindées, sans doute, mais tout de même empreintes d'une gravité, d'une fermeté, d'une élévation de sentiment et de pensée, auxquelles on n'était plus habitué, il n'est pas la seule forme sous laquelle les peintres, qui « se tourmentent pour être grands », puissent exprimer leurs aspirations.

En effet, le réalisme, dont l'École est saturée, n'abandonne pas ses droits. Il persiste à les soutenir. Il est trop intimement mêlé à la vie artistique de l'époque pour ne point participer, lui aussi, après 1747, au relèvement du genre historique, dont il a tant contribué à rabaisser le style au cours des années précédentes. Jusqu'à la fin du siècle, la doctrine éclectique de Roger de Piles, le champion des « Rubénistes », jouit d'une autorité entière, la nature est proclamée souveraine, et c'est précisément une des particularités de la crise dont nous avons suivi les phases, d'avoir simultanément réveillé l'idéalisme assoupi et stimulé dans sa verve profonde la tendance réaliste.

C'est que, si la « petite manière » symbolisée par Boucher s'est surtout propagée à la faveur du réalisme et du courant de liberté qu'il a déchaîné, elle ne lui est point, au fond, inhérente. De même, si

PLANCHE XXXII

DAVID

Le Serment des Horaces (1785).

Musée du Louvre.

Photo Alinari.



l'idéalisme porte toujours en soi un principe de « noblesse » et de « grandeur », au sens où l'entendaient les théoriciens classiques, le « grand goût », à vrai dire, n'est pas son apanage exclusif. Paul Véronèse, Titien, Rubens l'ont prouvé. Eux aussi, ils ont atteint, avec leurs moyens propres, et qui n'étaient pas ceux de Raphaël et de Poussin, au « sublime ». Il était donc naturel que le même mouvement d'idées qui devait engendrer l'idéalisme de Vien fût pour Doyen l'occasion d'affirmer son réalisme et qu'à côté d'une toile comme la *Prédication de Saint Denis* parût le *Miracle des Ardents*. Les artistes peuvent prendre deux voies différentes, le but qu'ils se proposent est identique : arracher l'École à la mièvrerie, en lui retrempant le caractère, ennoblir le genre historique en le contraignant à exprimer surtout de grandes idées.

Aussi, lorsqu'après 1785, dans le culte exclusif qu'il a voué à l'art grec, David prétend faire abstraction du réalisme, loin de renforcer l'École, il lui enlève la moitié de ses moyens. Le règne absolu de l'idéalisme sera de courte durée. Le réalisme, un moment refoulé, n'est pas étouffé. Il concentre ses forces, se recueille, se prépare à regagner le terrain perdu. Lui aussi, il va « renouer la chaîne des temps ». Il rentrera en scène, plus vivant, plus vigoureux, plus hardi que jamais, avec les Romantiques. Si Vien a formé David, les efforts tentés par les Doyen, les Beaufort, les Ménageot ne seront pas stériles. Par delà David, l'œuvre qu'ils ont ébauchée se continuera dans celle de Gros, de Géricault et de Delacroix.

Ainsi, la crise que traverse la Peinture d'Histoire, de 1747 à 1785, est intéressante à un double point de vue : par le passé qu'elle restaure et par l'avenir qu'elle prépare.

VU,

le 5 janvier 1912.

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

A. CROISSET.

VU

ET PERMIS D'IMPRIMER.

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,

L. LIARD.

BIBLIOGRAPHIE

ABRÉVIATIONS

AAF. = *Archives de l'Art Français*.

Cor. Dir. = *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*.

DEL. = Pièce du FONDS DELOYNES, au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale. Les chiffres en italiques renvoient aux numéros du catalogue Duplessis.

IRAF. = *Inventaire des Richesses d'Art de la France*.

NAAF. = *Nouvelles Archives de l'Art Français*.

Proc.-Verb. = *Procès-Verbaux de l'Académie royale de Peinture et Sculpture*.

R. Soc. B.-A. Dép. = *Comptes rendus des Réunions des Sociétés de Beaux-Arts des Départements* (annuelles, depuis 1877).

RUA. = *Revue Universelle des Arts*.

I

L'ART ET L'ESTHÉTIQUE

Ouvrages généraux concernant la Peinture. — Théorie. — Technique. — Philosophie de l'art. — Esthétique.

ALGAROTTI, *Saggio sulla Pittura*, Livorno, 1^{re} éd. 1755, 2^e éd. 1763, in-12 (traduit en français : 1^o partiellement, dans le *Journal Étranger*, de décembre 1756, p. 77 et suiv. — 2^o intégralement, par Pingeron, Paris, 1769, in-12, et Beltier, Berlin, 1772, in-12).
ANDRÉ (Le Père), *Essai sur le Beau*, Paris, 1^{re} éd. 1741, 2^e éd. 1759, 3^e éd. 1763, 4^e éd. 1770, in-12.

ARGENS (D'), *Réflexions critiques sur les différentes écoles de Peinture*, Berlin, 1752, in-12.
ARNAUD (abbé François), *Réflexions sur les sources et les rapports des beaux-arts et des belles-lettres*, dans les *Variétés littéraires*, Paris, 1768, in-12.

BACHAUMONT, *Essai sur la Peinture, la Sculpture et l'Architecture*, Nouv. édition augmentée d'un morceau de M. de Voltaire, Paris, 1752, in-12.

BAILLET DE SAINT-JULIEN, *La Peinture*, poème, 1^{re} éd. Paris, 1753; 2^e éd. 1755; 3^e éd. (sous

- le titre *Le Peintre-Poète ou Les Passions*, 1757, in-12.
- BATTEUX (abbé), *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, 1746, in-12.
- BENOIT (F.), *Quas opinioniones et quas controversias Falconet de arte habuerit* (Thèse), Paris, 1897, in-8°.
- BERTRAND (L.), *Raphaelis Mengsii de Antiquorum arte doctrina cujus momenti in Gallicos pictores fuerit*, Alger, 1897, in-8°.
- BLAZE DE BURY, *Winckelmann et Wackenræder (L'Artiste)*, 1857, I, 152).
- BLONDEL (J. F.), *Cours d'architecture ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments, contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes*. Publié de l'aveu de l'Auteur par M. R., Paris, 1771, in-4°.
- BLUMNER (H.), *Lessings Laocoon*, zweite Auflage, Berlin, 1880, in-8°.
- DU BOS (abbé), *Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique*, Paris, 1719, 2 vol. in-12.
- BOUGOT, *Essai sur la critique d'art, ses principes, sa méthode, son histoire en France*, Paris, s. d. (1877), in-8°.
- BRUNETIÈRE, *Les « Salons » de Diderot (Revue des Deux-Mondes)*, 15 mai 1880).
- BURKE (Edmond), *Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du Beau et du Sublime, précédées d'une dissertation sur le goût*, trad. de l'anglais par l'abbé Desfrancois, Paris, 1765, 2 vol. in-12. (La 1^{re} édition anglaise parut en 1757, la 8^e en 1776.)
- COCHIN (C.-N.), *Dissertation sur l'effet de la lumière dans les ombres relativement à la Peinture d'après Largillière* (Mercure, 1758). Réimp. par Paul Lacroix (RUA., XX, 34).
- *Lettres à un jeune artiste-peintre, pensionnaire à l'Académie royale de France à Rome* (écrites vers 1774).
- *Discours prononcé à la séance publique de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen, en 1777, suivi de deux autres discours adressés à la même Académie*. Paris, 1779, in-12. [Le premier discours traite des *Avantages que procurent les Académies de Peinture et Sculpture et spécialement les Écoles Académiques*. Le 2^e discours, de *La Manière*. Le 3^e, des *Moyens les plus propres à diriger dans l'étude de la nature*.]
- *Recueil de quelques pièces concernant les Arts*, Paris, 1757-71, 3 vol. in-12.
- COURAJOD, *Leçons professées à l'École du Louvre*, publiées par MM. Henry Lemonnier et André Michel, Paris, 1901, 3 vol. in-8°.
- CROUSAZ (DE), *Traité du Beau*, 1^{re} éd. 1715, 2^e éd. 1724, 2 vol. in-12.
- CROUSLÉ (L.), *Lessing et le goût français en Allemagne*, Paris, 1863, in-8°.
- DANDRÉ-BARDON, *Traité de Peinture*, suivi d'un *Essai sur la Sculpture et d'un Catalogue raisonné des plus fameux peintres, sculpteurs et graveurs de l'École française*, Paris, 1765, 2 vol. in-8°.
- *Papiers divers concernant les Arts* (Bibl. Nat., manuscrits, Fonds français, 1238^{terc}).
- DÉZALLIER D'ARGENVILLE, *Lettre sur le choix et l'arrangement d'un cabinet curieux (Mercure de France, février 1727, réimpr. dans la RUA., t. XVIII, p. 164)*.
- DIDEROT, *Œuvres*, édition Assézat et Tourneux, Paris, 1875-79, 20 vol. in-8°.
- DUCROS (Louis), *Diderot*, Paris, 1894, in-8°.
- DU PERRON, *Discours sur la Peinture et l'Architecture*, Paris, 1758, in-8°.
- EBE (Gustav), *Die Spät-Renaissance*, Berlin, 1886, in-4°.
- FONTAINE (André), *Conférences inédites de l'Académie de Peinture*, Paris, 1903, in-8°.
- *Essai sur le principe et les lois de la critique d'art*, Paris, 1903, in-8°.
- *Les Doctrines d'art en France, de Poussin à Diderot*, Paris, Laurens, 1909, in-8°.
- GALLOCHE (Louis), *Cours de Peinture* (1750-1760?) [Ecole nationale des Beaux-Arts, manuscrit 183 bis I].
- GAULT DE SAINT-GERMAIN, *Les trois siècles de la Peinture en France*, Paris, 1808, in-8°.
- GRUCKER (E.), *Histoire des théories littéraires et esthétiques en Allemagne*, Paris et Nancy, 1883, in-8°.
- GURLITT (C.), *Geschichte des Barock stiles, des Rococo und der Klassicismus in Belgien, Holland, Frankreich, England*; Stuttgart, 1888, in-8°.
- GUYS, *Voyage littéraire de la Grèce ou Lettres sur les Grecs anciens et modernes*, Paris, 1771, in-8° (3^e éd. 1783).
- HAGEDORN (DE), *Réflexions sur la peinture*, Traduction Huber, Leipzig, 1775, 2 vol. in-8°. (La 1^{re} éd., en allemand, est de 1762).
- HOURTICQ, *L'Art académique (Revue de Paris, juin-juillet 1904)*.

- HUTCHESON, *Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la Beauté et de la Vertu*. Traduction Eidous, Amsterdam (Paris), 1749, 2 vol. in-12.
- JOVIN, *Conférences de l'Académie royale de Peinture et sculpture*, Paris, 1883, in-8°.
- JOULLAIN fils aîné (C. F.), *Réflexions sur la peinture et la gravure*, Metz et Paris, 1786, in-12°.
- JUSTI (K.), *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Leipzig, 2^e éd. 1898, 3 vol. in-8°.
- KONT (I.), *Lessing et l'Antiquité*, Paris, 1894-1899, 2 vol. in-8°.
- LACOMBE, *Le spectacle des Beaux-Arts ou considérations touchant leur nature, leur objet, etc.*, Paris, 1761, in-12.
- LAIRESSE (G. DE), *Le grand livre des peintres ou l'Art de la Peinture considéré dans toutes ses parties et démontré par principes*, traduit du hollandais par H. J. Jansen, Paris, 1787, 2 vol. in-4°.
- LA LANDE (DE), *Voyage d'un Français en Italie* (accompli dans les années 1765 et 1766), 1^{re} éd. Venise et Paris, 1769, 8 vol. in-12; 2^e éd. Paris, 1786, 9 vol. in-12.
- LAUGIER, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, Paris, 1771, in-12.
- LE BRETON (Joachim), *Rapport à l'Empereur sur l'état des Beaux-Arts en France*, Paris, 1808, in-4°.
- LEMIERRE, *La Peinture*, poème en trois chants, Paris, 1769, in-8°.
- MARCENAY DE GHUY, *Essai sur la Beauté*, Paris, 1770, in-8°.
- MENGES (Raphaël), *Gedanken über die Schönheit der Malerei*, Zürich, 1^{re} éd. 1762, 2^e éd. 1763, 3^e éd. 1771, 4^e éd. 1774.
— *Opere*, pubblicate da G. N. d'Azzara, Parma, 1780, 2 vol., in-4°.
— *Œuvres de M. le chevalier Antoine Raphaël Menges* (incomplètes), trad. Jansen, Amsterdam-Paris, 1781, in-8°.
— *Œuvres du chevalier A. R. Menges* (incomplètes), trad. Doray de Longrais, Ratisbonne, 1782, in-8°.
— *Œuvres complètes du chevalier A. R. Menges*, trad. de l'italien par H. Jansen, Paris, 1786, 2 vol. in-4°.
- MENSAERT, *Le Peintre amateur et curieux*, Bruxelles, 1763, in-8°.
- PAILLOT DE MONTABERT, *Traité complet de Peinture*, Paris, 1829, 8 vol. in-4°.
- PERNETY (DOM), *Dictionnaire portatif de Peinture*, Paris, 1757, in-12.
- PÉTITY (H. abbé DE), *Bibliothèque des artistes et des amateurs ou tablettes analytiques et méthodiques sur les Sciences et les Beaux-Arts*, Paris, 1766, 3 vol. in-4°.
- PILES (Roger DE), *Œuvres diverses*, 2^e éd., Paris, 1767, 5 vol. in-12.
- PIOT (E.), *Le Cabinet de l'Amateur*, 1^{re} série (1842-46), 4 vol. in-4°; 2^e série (1861), 1 vol. in-4°.
- RESTOUT (Jean), *Essai sur les principes de la Peinture* (conférence prononcée à l'Académie le 8 novembre 1755), éditions R. de Formigny de La Londe (Caen, 1863, in-8°), et Anatole de Montaiglon (*R. Soc. B.-A. Dép.*, 1885, 353).
- REYMOND (Marcel), *L'École bolonaise* (*Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} janvier 1910).
- RICHARDSON père et fils, *Traité de la Peinture et de la Sculpture*. Trad. par A. Rutgers, Amsterdam, 1728, 3 vol. in-8°.
- RICHARDSON (J.), *The Works of Jonathan Richardson*, publiées par son fils, Londres, 1773, in-12.
- ROCHEBLAVE (S.), *Essai sur le Comte de Caylus*, Paris, 1889, in-8°.
- SAINT-RÉAL (abbé DE), *Œuvres complètes*, Paris, 1745, in-8°.
- SCHÉFER (G.), *Le style empire sous Louis XV* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1897, II, 481).
- SCHNEIDER (R.), *L'esthétique classique chez Quatremère de Quincy*, Paris, 1910, in-8°.
- SÜLZER, *Allgemeine Theorie der Schöner Künste*, Franckfurt u. Leipzig, 1771, 2 vol. in-8°.
- WATELET, *L'art de peindre* (Poème), suivi de *Réflexions sur différentes parties de la Peinture*, Paris, 1760, in-12.
- WATELET et LEVESQUE, *Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts*, Paris, Panckoucke, 1788-1791, 2 vol. in-4°.
- WEBB (Daniel), *Enquiry into the Beauties of Painting*, London, 1^{re} éd. 1760, in-8° (cf. long compte rendu dans le *Journal étranger*, avril-juin 1761). Traduction française de Bergier, Paris, 1765, in-12.
- WINCKELMANN (abbé J.), *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresden, 1755, in-4° (Long compte rendu par Fréron dans le *Journal étranger*, janvier 1756).
— *Gedanken über die Grazie in den Kunst-*

- werken (*Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der Freien Künste*, Band V, Leipzig, 1759). Traduction partielle de l'abbé Arnaud dans le *Journal Étranger*, avril et juillet 1760.
- *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden, 1764, in-4° (Longs comptes rendus et extraits dans le *Journal Encyclopédique*, oct.-nov. 1764). Première traduction française par Sellius, Paris, 1766, 2 vol. in-8° (désavouée par Winckelmann). Deuxième traduction française par Huber, Paris, 1781, 3 vol. in-8°.
- WÖLFFLIN (H.), *Renaissance und Barok*, 1887, 2^e éd. augmentée 1907.
- *L'Art classique, initiation au génie de la Renaissance italienne*. Traduction C. de Mandach, Paris, 1911, in-8°.

II

L'INSTITUTION ACADÉMIQUE

A) Généralités. — Administration. — Logements d'Artistes. — Écoles. — Concours.

Adresses des membres de l'Académie royale de Peinture de 1751 à 1793, Paris, in-12.

ALGAROTTI, *L'Accademia di Francia che è in Roma* (traduit en français par Pingeron à la suite de l'*Essai sur la Peinture* du même auteur, Paris, 1769, in-12; et par Beltier, Berlin, 1772, in-12. Cette dernière traduction a été réimp. dans *RUA.*, XVI, 176).

Brevets de logements sous la grande galerie du Louvre et aux Tuileries accordés à des artistes... [AAF. I, 193; III, 189 et 221].

CASTAN (Auguste), *Les premières installations de l'Académie de France à Rome*, d'après le plus ancien inventaire du mobilier et des travaux de cette institution. (*Mémoires de la Société d'Emulation du Doubs*, 6^e série, 4^e vol. 1889, p. 153-177.

COCHIN (C.-N.), *Notice nécrologique du marquis de Ménars* (*Journal de Paris*, 1^{er} juin 1781).

Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments (1666-1793), publ. par A. de Montaignon et Jules Guiffrey (Paris, 1887-1908, 16 vol. in-8°).

Correspondance des Directeurs Généraux des Bâtiments du Roi (Lenormant de Tournehem, Marigny, Terray, d'Angiviller) avec Ch. Coypel, Bernard Lépicié, C.-N. Cochin, J.-B.-M. Pierre et Vien (1747-1792), publiée par M. Marc Furcy-Raynaud [NAAF. Troisième série, tomes XIX à XXII (années 1904-1907)].

COURAJOD (L.), *L'École royale des Élèves Protégés*, Paris, 1874, in-8°.

DESEINE (P.-L.), *Notices historiques sur les Anciennes Académies royales de peinture et sculpture de Paris*, Paris, 1814, in-8°.

DUVIVIER, Ph. DE CHENNEVIÈRES, Eug. DAUDET et A. DE MONTAIGLON, *Sujets des morceaux de réception des membres de l'Ancienne Académie de Peinture*, 1648 à 1793 (AAF. Doc. II, 352-391).

DUVIVIER, *Liste des Peintres couronnés dans le concours de la Tête d'Expression* (AAF. 2^e série, I, 195-208).

FRANCHI-VERNEY DELLA VALETTA, *L'Académie de France à Rome* (1666-1903), Turin, 1903, in-8°.

GENEVAY (A.), *Le Marquis de Marigny* (*L'Art*, 1888, I, 168, 261).

GUIFFREY (J.-J.), *Logements d'artistes au Louvre, Tuileries, Luxembourg, Gobelins, etc.* (NAAF., 1873, 1-220).

— *Brevets de pensionnaires à l'Académie de Rome et à l'École des Élèves Protégés de Paris* (1712-1792). (NAAF., 1879, 350-92).

GUIFFREY (J.-J.) et BARTHÉLEMY (J.), *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome... de 1663 à 1907*, Paris, 1907, in-8°.

HENRY (Charles), *Donation du comte de Caylus à l'Académie de Peinture pour la fondation du Concours dit de « La Tête d'Expression »* (21 juin 1760) [NAAF. 1880-81, p. 210-219].

LA FONT DE SAINT-YENNE, *L'ombre du Grand Colbert, le Louvre et la Ville de Paris, Dialogue*, Paris, 1752, in-12.

- *Le Génie du Louvre aux Champs-Élysées. Dialogue entre le Louvre, la Ville de Paris, l'Ombre de Colbert et Perrault*, Paris, 1756, in-12.
- LAPAUZE (H.), *L'Académie de France à Rome : Noël Hallé* (Nouvelle Revue, mars 1903, p. 37-64).
- LECOY DE LA MARCHE, *L'Académie de France à Rome*, Paris, 1872, in-8°.
- LEMOISNE (P.-A.), *Le marquis de Marigny* (L'Art, 1904, p. 82, 112, 185; 1905, p. 423).
- Liste alphabétique de MM. les élèves de l'Académie royale de peinture et sculpture, commencée le 1^{er} octobre 1758, arrêtée en 1776. (Ecole nat. des Beaux-Arts, Manuscrit, n° 94.)
- Liste générale des élèves de l'Académie royale de Peinture et Sculpture (1778-1820) et des Lauréats aux divers concours (1663-1838) [Ecole nat. des Beaux-Arts de Paris, manuscrit, n° 93].
- MANTZ (Paul), *L'enseignement des arts au XVIII^e siècle*. (L'Artiste, 1858, III, 38, 52.)
- MERSON (O.), *Les logements d'artistes au Louvre à la fin du XVIII^e siècle et au commencement du XIX^e* (Gazette des Beaux-Arts, 1881, I, 264; II, 276).
- MOUËEAU (A.), *Un aspirant au Grand Prix au milieu du XVIII^e siècle* (L'Art, 1907, 815).
- MÜNTZ (E.), *L'Académie royale de Peinture et Sculpture et la Chalcographie du Louvre* (Mémoires de la Société de l'Hist. de Paris et de l'Ile-de-France, 1891, 272).
- *L'art français du XVIII^e siècle et l'Enseignement académique* (Revue de l'art ancien et moderne, 1897, II, 31).
- *La bibliothèque de l'ancienne académie royale de peinture et sculpture* (1648-1793), [dans les Mémoires de la Soc. d'Hist. de Paris et de l'Ile-de-France, 1897, p. 33 et suiv.].
- PIDANSAT DE MAIROBERT, *Lettres sur l'Académie royale de Peinture et Sculpture* (extraits de L'Espion Anglais, Londres, 1783, 1 vol. in-12). [RUA., XIX, 177-192.]
- PLANTET (Eugène), *La collection de statues du marquis de Marigny, directeur des bâtiments, jardins, arts, académies et manufactures du Roi* (1725-1781). Catalogue descriptif, accompagné de 28 héliogravures et précédé de la biographie du marquis de Marigny, Paris, 1885, in-8°.
- Procès-Verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793), publ. par A. de Montaiglon, 1875-1892, Paris, 10 vol. in-8°.
- PROST (B.), Carle et L.-M. Van Loo, Directeurs de l'École Royale des Élèves Protégés (Chronique des Arts, 1893, 142).
- Registre des élèves de l'Académie royale de Peinture et Sculpture, inscrits à mesure qu'ils ont pris des billets de protection, avec leur âge, le lieu de leur naissance, leur maître ou protecteur et leur demeure, à commencer du 5 février 1778 — au 12 août 1813. [Ecole Nat. des Beaux-Arts, Manuscrit, n° 95.]
- RENOU, *Esprit des statuts et règlements de l'Académie royale de Peinture, pour servir de réponse aux détracteurs de son régime*, Paris, 1790.
- SAUNIER (Ch.), *Les grands Prix de peinture, sculpture, gravure en médaille, depuis la fondation du Prix de Rome*. Paris, 1896, in-8°.
- VITET (L.), *L'Académie royale de Peinture et Sculpture*, Paris, 1861, in-8°.
- B) Méthodes. — Dessin. — Anatomie. — Géométrie et Perspective.**
- Dessin.
- JOMBERT, *Nouvelle méthode pour apprendre à dessiner sans maître*, Paris, 1740, in-4°.
- JOMBERT (Ch.-A.), *Méthode pour apprendre le dessin, où l'on donne les règles générales de ce grand art et des préceptes pour en acquérir la connaissance et s'y perfectionner en peu de temps : enrichie de 100 planches représentant différentes parties du corps humain, d'après Raphaël et les autres grands maîtres, plusieurs figures académiques dessinées d'après nature par COCHIN, les proportions et les mesures des plus beaux antiques qui se voient en Italie, et quelques études d'animaux et de paysages*, Paris, 1755, in-4°.
- Anatomie.
- BOUCHARDON (Edme), *L'Anatomie nécessaire pour l'usage du dessin, avec gravures de Huquier*, Paris, s. d. in-4°.
- GAUTIER-DAGOTY, *Anatomie en tableaux* (Paris, 1745-59, in-4°).
- GAUTIER-DAGOTY et JADELOT, *Cours Complet d'anatomie, peint et gravé en couleurs naturelles*, Paris, 1773, in-f°.
- GOIFFON et VINCENT, *Mémoire artificielle des principes relatifs à la fidèle représentation des Animaux, tant en Peinture qu'en Sculpture*, Paris, s. d.

- MATHIAS-DUVAL et CUYER (E.), *Histoire de l'Anatomie plastique* (Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts), Paris, s. d. (1899), in-8°.
- MONNET (Ch.), *Anatomie à l'usage des peintres*, 2^e éd. gravée par Demarteau, Paris, s. d. in-4°.
- PILES (DE) et TORTEBAT, *Anatomie à l'usage des Peintres*, 1^{re} éd., Paris, 1667, in-4°.
- SÛE, *Abrégé de l'Anatomie du corps de l'homme*, Paris, 1748, 2 vol. in-8°.
- *Traité d'Ostéologie*, Paris, 1759, in-4°.
- *Précis d'un cours d'Anatomie pittoresque à l'usage des Élèves de l'Académie royale de Peinture et Sculpture*, Paris, 1787, in-4°.
- SÛE LE FILS, *Éléments d'Anatomie à l'usage des peintres, ornés de 14 planches en taille douce, représentant au naturel tous les os de l'adulte et ceux de l'enfant du premier âge, avec leur explication*, Paris, 1788, in-4°.
- TARIN, *Myo-Graphie ou description du corps humain*, Paris, 1753, in-4° (171 p. et 29 pl. grav.).
- VESALIUS, *Exposition de la structure anatomique du corps humain*, 1^{re} éd. en allemand, 1543, in-f°, 1^{re} traduction française par Tortebat et Bonavera, Paris, 1668, in-f°.
- Géométrie et perspective.
- JEURAT (Edme Sébastien), *Traité de Perspective à l'usage des artistes, où l'on démontre géométriquement toute la pratique de cette science, suivant la méthode de M. Leclerc*, Paris, 1750, in-4°.
- LECLERC (Sébastien), *Traité de géométrie théorique et pratique*, Paris, 1^{re} éd., 1669; 5^e éd., 1764, illustrée par Cochin et Chédel, in-8°.
- PETITOT, *Traité de perspective linéaire*, Parme, 1758, in-4°.
- POZZO (P.) [en latin PUTEUS], *Perspectiva pictorum et architectorum* (ital. et lat.), Romæ, 1693-1700, 2 vol. in-f°.
- C) Le mouvement académique en province.**
- Les ouvrages suivants sont classés par ordre alphabétique des noms de villes.
- Mémoire sur les Arts et les Académies de peinture établies ou à établir dans les provinces* [Arch. Nat., O¹ 1933 A⁸].
- NUMA COSTE, *Les origines de l'École de dessin et du musée d'AIX EN PROVENCE* (R. Soc. B.-A. Dép., 1905, 268; 1906, 289).
- ADVIELLE (V.), *Histoire des écoles de dessin d'ARRAS* (R. Soc. B.-A. Dép., 1881, 261; 1902, 468).
- CASTAN (Auguste), *L'ancienne École de peinture et de sculpture de BESANÇON (1756-1791) (Mémoires de la Société d'émulation du Doubs, 6^e série, 3^e vol. 1888).*
- DELPIT, *Établissement de l'Académie de peinture et de sculpture de BORDEAUX* (RUA., X, 49 et 89).
- LA VILLE DE MIRMONT (H. DE), *Histoire du musée de Bordeaux*, Bordeaux, 1899, in-8°, t. I.
- DURIEUX (A.), *L'Enseignement du dessin à CAMBRAI* (R. Soc. B.-A. Dép., 1879, 210; 1888, 429 suiv.).
- FREMIET-MONNIER, *Éloge de Devosge, directeur de l'École publique et gratuite de dessin de DIJON*, Dijon, 1813, in-8°.
- QUINION-HUBERT, *Les Écoles académiques et professionnelles de DOUAI* (Douai, 1897, in-8°).
- BROCARD, *L'Enseignement du dessin à LANGRES* (R. Soc. B.-A. Dép., 1879, 207).
- MUSSET (G.), *Un coin de la Vie artistique en province. LA ROCHELLE (1750-1790)* (R. Soc. B.-A. Dép., 1895, 386-409).
- DUMAS (J.-B.), *Histoire de l'Académie de LYON*, 1839, in-4°.
- CHARVET (L.), *Les origines de l'enseignement public des Arts du Dessin à Lyon, aux XVII^e et XVIII^e siècles* (R. Soc. B.-A. Dép., 1878, 121-130).
- *Recherches sur l'organisation de l'Enseignement de l'École Publique de dessin de Lyon au XVIII^e siècle (1756-1793)* [R. Soc. B.-A. Dép., 1879, 170-183].
- *L'Enseignement public des arts du Dessin à Lyon* (R. Soc. B.-A. Dép., 1903, 403; 1904, 407; 1905, 510; 1906, 132).
- RONDOT (Natalis), *L'art et les artistes à Lyon du XIV^e au XVIII^e siècles* (œuvre posthume publiée par A. Cartier et L. Galle), Lyon, 1902, in-8°.
- LEX et MARTIN, *Origines de l'École de dessin de MACON* (R. Soc. B.-A. Dép., 1889, 652).
- PARROCEL (Et.), *Histoire documentaire de l'A-*

- cadémie de peinture et sculpture de MARSEILLE, Paris, 1889 90, 2 vol. in-4°.
- JARRY (L.), *L'École Gratuite de dessin de la ville d'ORLÉANS* (R. Soc. B.-A. Dép., 1893, 601).
- L'École de dessin de POITIERS* (Affiches de Poitou, 1773-78).
- L'École royale académique de Poitiers* (Annuaire du Poitou, 1775).
- VÉRON (Th.), *Historique de l'École d'architecture, de sculpture et de dessin de la ville de Poitiers* (R. Soc. B.-A. Dép., 1879, 191).
- BROUILLET (A.), *L'École principale des Beaux-Arts de Poitiers, son origine, son passé, son présent* (R. Soc. B.-A. Dép., 1888, 769).
- PARIS (Louis), *L'École de REIMS et le Musée*, Reims, 1849, in-8°.
- L'École publique de dessin de ROUEN* (Journal historique de Verdun, avril 1748, p. 270; nov. 1751, p. 365).
- GIRARDIN (J.), *Notice historique sur l'Académie de peinture et de dessin de la ville de Rouen*, Rouen (vers 1860), in-8°.
- Établissement de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture à TOULOUSE*, Toulouse, 1751, in-4°.
- FORESTIER (Ch.), *Toulouse, histoire, etc.*, Toulouse, 1887, in-8°.
- OMONT (H.), *Documents relatifs à l'établissement de l'Académie de sculpture et de peinture de Toulouse*. (Annales du Midi, IV, 1892.)
- LAURENT (F.), *Mémoire sur l'École de Dessin de TOURS au XVIII^e siècle* (R. Soc. B.-A. Dép., 1884, 394-420).
- BOSSEBOËUF (abbé L.), *Un Professeur de dessin au XVIII^e siècle (à Tours)* (Bulletin Soc. archéol. de Touraine, XII, 1900, p. 130-136).
- Statuts et Rèlements de l'Académie de peinture et sculpture de la ville de VALENCIENNES*, Valenciennes, 1785, in-8°.
- D) Le mouvement académique à l'Étranger.**
- Les ouvrages suivants sont classés par ordre alphabétique des noms de villes ou de pays.
- MULLER (Hans), *Die Königl. Akademie der Künste zu BERLIN 1696 bei 1896*, Berlin, 1896, in-f°.
- WIESNER (Moritz), *Die Akademie der bildenden Künste zu DRESDEN*, 1864, in-8°.
- Sandby's History of the Royal Academy of Arts* (de LONDRES), London, 1862, in-8°.
- ALGERNON GRAVES, *The royal Academy of Arts. A complete Dictionary of contributors and their work from its foundation in 1769 to 1904* (Par ordre alphabétique des noms d'artistes), London, 1905-1906, 8 vol. in-4°.
- HAUTECŒUR (L.), *L'Académie de PARME et ses concours à la fin du XVIII^e siècle* (Gazette des Beaux-Arts, août 1910).
- VEUCLIN (E.), *Quelques artistes français passés en Russie sous Pierre le Grand et Catherine II* (R. Soc. B.-A. Dép., 1893, 485-504).
- Privilèges et Rèlements de l'Académie Impériale des Beaux-Arts... de SAINT-PÉTERSBOURG*, St-Petersbourg, 1765, in-4°.
- HASSELBLATT (I.), *Historischer Ueberblick der Entwicklung der Kaiserlich Russischen Akademie der Künste in St-Petersburg*, Petersburg und Leipzig, 1886, in-8°.
- LOOSTROM, *Den Svenska Konstakademien* (à STOCKHOLM), Stockholm, 1887, in-8°.
- LESPINASSE, *L'Art français et la Suède de 1688 à 1816* (Bull. de la Soc. d'Hist. de l'art fr., 1911, p. 54-133).

III

LES ARTISTES ET LES ŒUVRES

- A) Études d'ensemble sur les Peintres et la Peinture d'Histoire.** — Catalogues, Inventaires, Répertoires. — Achats et commandes royales. — Expositions. — Collections. — Critiques.
- ASSELIN, *Promenade artistique dans l'église St-Pierre de Douai*, Douai, 1775, in-8°.
- BACHAUMONT, *Jugements sur les meilleurs artistes de son temps* (RUA., V, 418).

- BACHAUMONT (et PIDANSAT DE MAIROBERT), *Lettres sur les Peintures exposées au Louvre* (1767-1779), Londres (Paris), 1780, in-12.
- BAILLET de SAINT-JULIEN, *Réflexions sur quelques circonstances présentes contenant deux lettres sur l'Exposition des tableaux au Louvre cette année 1748...*, in-12.
- BADIN (Jules), *La manufacture de tapisseries de Beauvais, depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Soc. de propagation des Livres d'art, 1909, in-4°.
- BALDRY (A.-L.), *The Wallace Collection at Herford House*, Paris, 1904, in-4°.
- BARTHELEMY, *Les tableaux de l'église Saint-Louis de Versailles* (*Revue de l'Art chrétien*, 1875).
- BELLIER DE LA CHAVIGNERIE (L.), *Les artistes français du XVIII^e siècle oubliés ou dédaignés* (RUA., XIX-XX).
- BENOIT (François), *L'art français sous la Révolution et l'Empire*, Paris, 1897, in-8°.
- *La Peinture au musée de Lille*, Paris, 1908, 3 vol. in-4°.
- BLANC (Ch.), *Histoire des Peintres de toutes les Écoles. École française*, Paris, 1862-63, 3 vol. in-1°.
- BOURCARD, *Dessins, gouaches, estampes et tableaux du XVIII^e siècle*, Paris, 1893, in-8°.
- Bryan's *Dictionary of painters and end gravers*, London, 2^e éd. 1904, in-4°.
- BURGER (W.), *L'École anglaise* (dans l'*Histoire des Peintres de toutes les Écoles* publiée sous la direction de Charles Blanc), Paris, 1863, in-4°.
- CAYLUS (comte DE), *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la Peinture et la Sculpture. Salons...* publiés avec une introduction et des notes, par André Fontaine, Paris, 1910, in-8°.
- CHAMCHINE (M^{lle} B.), *Le château de Choisy*, Paris, 1910, in-8°.
- CHAMPEAUX (A. DE), *Histoire de la peinture décorative*, Paris, 1890, in-8°.
- *L'Art décoratif dans le vieux Paris*, Paris, 1898, in-4°.
- CHAUSSARD, *Le Pausanias français. État des arts du dessin en France à l'ouverture du XIX^e siècle. Salon de 1806*. (Notices sur Vien, p. 39-68; Vincent, p. 97-115; David, p. 145-174; J.-B. Regnault, p. 241-259; J.-G. Drouais, p. 337-348.) Publié par un observateur impartial, Paris, 1806, in-8°.
- COCHIN (C.-N.), *Conférence sur le voyage d'Italie*, prononcée à l'Académie le 4 mars 1752. (École Nat. des B. Arts, *manuscrit* 175.)
- *Voyage d'Italie ou Recueil de notes sur les ouvrages de Peinture et de Sculpture qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, Paris, 1758, 2^e éd. 1769, 3 vol. in-8°.
- CORNU (Paul), *Table des procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture* (1648-1793), Paris, 1909, in-8°.
- COUDER, *Protestation en faveur de l'École de David* (RUA., VI, 419).
- DECHRISTÉ (Louis), *Les tableaux, vases sacrés, etc., appartenant aux églises abbatiales, collégiales et paroissiales, chapelles des couvents, etc.*, de DOUAI et de son arrondissement au moment de la Révolution, d'après les pièces authentiques reposant aux archives du département du Nord, à Lille, et aux archives communales de Douai (*Mém. de la Société d'agriculture du Nord*, 2^e série, XIII, Douai, 1874-1876, p. 69).
- DESTAILLEUR (H.), *Notices sur quelques artistes français*, Paris, 1863, in-8°.
- DÉZALLIER D'ARGENVILLE PÈRE (Antoine-Joseph), *Abrégé de la vie des plus fameux Peintres*, Paris, 1^{re} éd. 1745; 2^e éd. 1762, in-12.
- DÉZALLIER D'ARGENVILLE FILS (Antoine-Nicolas), *Voyage pittoresque de Paris*, 1^{re} éd., 1762; 5^e éd., 1770, in-12.
- *Voyage pittoresque des environs de Paris*, 3^e éd., Paris, 1768, in-12.
- *Description sommaire des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés dans les salles de l'Académie royale*, Paris, 1781, in-12.
- Dialogues sur la Peinture*, seconde édition enrichie de notes, Paris, imprimé chez Tartouillis, aux dépens de l'Académie et se distribue à la porte du Salon, 1773, in-8°.
- DIDEROT, *Salons* (1759-1781), éd. Assézat, Paris, 1876, in-8°.
- DILKE (Lady), *French Paintors of the XVIII^e century*, London, 1901, in-8°.
- DUMESNIL (Robert), *Le Peintre graveur français*, Paris, 1835-1871, 11 vol. in-8°.
- DUPLESSIS (G.), *Les ventes de tableaux, dessins, estampes et objets d'art aux XVII^e et XVIII^e siècles. Essai de bibliographie*, Paris, 1874, in-8°.
- *Catalogue de la collection de pièces sur les Beaux-Arts...* [FONDS DELOYNES]. (Cabinet des Estampes de la Bibl. Nationale), Paris, 1881, in-8°.
- DUSSEIX (L.), *Les Artistes français à l'Étranger*, 3^e éd., Paris, 1876, in-8°.
- *Liste chronologique des membres de l'Académie de Peinture et de Sculpture* (1648-1793) [AAF. Doc. I, 357-418].

- INGERAND, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du Roi (1709-1792)*, Paris, 1901, in-4°.
- Exhibitions. Catalogues of the Royal Academy (from 1769 at 1785)*, London (1769-1785), in-4°.
- FÉLIBIEN (A.), *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, 1666-1688, 5 vol. in-12.
- FENAILLE (M.), *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours (1600-1900). XVIII^e siècle, 2^e partie (1737-1794)*, Paris, 1907, in-4°.
- FIDIÈRE (O.), *Les Femmes artistes à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1885, in-8°.
- FONTAINE (André), *Les collections de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1910, in-8°.
- FONTENAI (abbé DE), *Dictionnaire des artistes ou Notice historique et raisonnée des architectes, peintres, graveurs, sculpteurs*, Paris, 1776, 2 vol. in-12.
- FORTER (J.-J.), *French Art from Watteau to Prud'hon*, London, 1906, 3 vol. in-4°.
- Galerie française ou Portraits des hommes et des femmes célèbres... gravés... sous la conduite de M. Restout*, Paris, 1771, in-4°.
- GAULT DE SAINT-GERMAIN, *Guide de l'Amateur (École italienne)*, 2^e éd. 1835.
- GONCOURT (E. et J. de), *L'art du XVIII^e siècle*, 3^e éd. Paris, 1881-1883, 3 vol. in-8°.
- GONCOURT (E. DE), *Portraits intimes du XVIII^e siècle (Entre autres ceux de Caylus, Doyen, M^{me} Geoffrin, Lagrenée l'aîné)*, Paris, 1878, in-8°.
- GOTHE (Georg.), *Notice descriptive des tableaux du Musée national de Stockholm. 1^{re} partie, Maîtres étrangers (non scandinaves)*, 3^e édition, Stockholm, 1910, in-8°.
- GRANDMAISON (L. DE), *Essai d'Armorial des artistes français (R. Soc. B.-A. Dép., 1904, 641)*.
- GUIFFREY (Jean) et MARCEL (Pierre), *Inventaire des Dessins du Louvre*, en cours depuis 1907, Paris, in-4°.
- GUIFFREY (J.-J.), *Livrets des Expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris (années 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764 et 1774). Réimpression. Paris, 1872, in-12.*
- *Lettres de noblesse accordées aux artistes en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Revue historique, nobiliaire et biographique, X (1873) et NAAF., 1889).
- *Notes et documents inédits sur les Expositions du XVIII^e siècle*, Paris, 1873, in-12.
- *Table générale des Artistes ayant exposé aux Salons du XVIII^e siècle*, Paris, 1873.
- *Livret de l'Exposition du Colisée (1776)*, Paris, 1875, in-12.
- *Scellés et inventaires d'artistes (NAAF., 1883, 1).*
- *Acquisitions faites pour le Roi aux ventes de la fin du XVIII^e siècle (1777-1784)* [NAAF., 2^e série, I, 424-432].
- *Les Modèles des Gobelins devant le Jury des Arts en septembre 1794* (NAAF., 3^e série, XIII, 349-389).
- *Les expositions de l'Académie de Saint-Luc et leurs critiques (1751-1774)* [Bul. soc. d'Hist. de l'Art français, 1910, p. 77-124].
- *Table des tableaux, sculptures et gravures des Salons du XVIII^e siècle (AAF., nouv. période, tome IV, 1^{er} fasc. 1910, in-8°).*
- HAUTECEŒUR (L.), *Le sentimentalisme dans la peinture française au XVIII^e siècle (Gazette des Beaux-Arts, 1909, 1^{er} semestre).*
- HÉBERT, *Dictionnaire pittoresque et historique*, Paris, 1766, in-8°.
- HEINECKEN (DE), *Dictionnaire des artistes dont nous avons des Estampes avec une notice détaillée de leurs ouvrages. (Lettres A-Di). Inachevé. Leipzig, 1778-90, 4 vol. in-8°. (Le manuscrit complet est conservé à la Bibliothèque de Dresde.)*
- HERLUISON (H.), *Actes d'état civil d'artistes français, peintres, graveurs, architectes, etc., extraits des registres de l'Hôtel de Ville de Paris, détruits dans l'incendie du 24 mai 1871. Orléans, 1873, in-8°.*
- HOUDOY (Jules), *Études artistiques*, Paris, 1877, in-8°.
- HUBER, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, Zürich, 1797-1808, 9 vol. in-8°.
- Inventaire général des Richesses d'Art de la France* (Paris et Province : Deux séries : *Monuments religieux, Monuments civils*), publié sous les auspices du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, — en cours depuis 1879, in-4° [cf. l'*Annuaire de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1907, p. 36-40].
- Inventaire général des œuvres d'art appartenant à la ville de Paris. (Deux séries : Édifices religieux, Édifices civils)*, publié par le service des Beaux-Arts de la Préfec-

- ture de la Seine, Paris, 1878-1883, 10 vol. in-4°.
- JAL, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, 1872, in-8°.
- JOULLAIN FILS AÎNÉ (C.-F.), *Répertoire de tableaux, dessins et estampes*, ouvrage utile aux amateurs, Paris, 1783, in-12.
- LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'aoust 1746*, La Haye (Paris), 1747, in-12.
- *Lettre de l'auteur des « Réflexions sur la peinture... en 1746 »*, S. l. ni d. in-12.
- *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure écrits à un particulier en province (à propos du Salon de 1753)*, 1754, in-12.
- LA LIVE DE JULY (DE), *Catalogue historique du cabinet de La Live de July*, Paris, 1764, in-8°.
- LANDON (C.-P.), *Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts, recueil de gravures au trait d'après les principaux ouvrages de peinture, sculpture, etc., du Musée*, Paris, 1801-1810, 17 vol. in-8°; seconde édition, entièrement refondue et mise en ordre, Paris, 1824-26, 25 vol. in-8°.
- *Précis historique des productions des Arts*, Paris, 1801, in-8°.
- LAZARD (Lucien), *Inventaire alphabétique des documents relatifs aux Artistes parisiens conservés aux Archives de la Seine*, Paris, 1906, in-8°. (Extr. du Bull. de la Soc. d'Hist. de Paris et de l'Île-de-France, XXXIII, 1906.)
- LEBLANC (abbé), *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc., de l'année 1747*, Paris, 1747, in-12.
- *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie... exposés au salon... de 1753*, Paris, 1753, in-12.
- LECARPENTIER, *Galerie des peintres célèbres*, Paris, 1821, in-8°.
- LEGRAND (Noé), *La Galerie historique et artistique de la Faculté de Médecine de Paris*, Paris, 1903, in-4°.
- LEJEUNE (Th.), *Guide théorique et pratique de l'amateur de tableaux*, Paris, 1863, in-8°.
- LEMONNIER (Henry), *L'Art français au temps de Louis XIV (1660-1690)*, Paris, 1911, in-8°.
- LENOIR (Alexandre), *Catalogue historique et chronologique des peintures et tableaux réunis au dépôt national des Monuments français (dans Bulletin du Comité des Arts et Monuments, III (Paris, 1844-45, p. 276-327).*
- LÉPICIE (B.), *Vies des premiers peintres du Roi depuis M. Le Brun jusqu'à présent*, Paris, 1752, 2 vol. in-12.
- LESLIE STEPHEN and SIDNEY LEE, *Dictionary of national Biography*, London, 1885-1901, in-4°.
- Livrets des Expositions du Louvre (1673-1800)*, Réimp. par les soins de M. Jules Guiffrey, Paris, 1869-1872, 42 vol. in-12.
- MARCEL (Pierre), *La Peinture française au début du XVIII^e siècle*, Paris, 1906, in-4°.
- MARIETTE (P. J.), *Abecedario*, publié par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, Paris, 1851-1860, 6 vol. in-8°.
- MARX (Roger), *L'Exposition centennale de l'Art français (1800-1900)*, Paris, 1900, in-4°.
- MATHON DE LA COUR, *Le tres à Madame *** sur les peintures exposées dans le Sallon du Louvre en 1763*, Paris, 1763, in-12.
- *Lettres à Monsieur *** sur les Peintures exposées au Sallon du Louvre en 1765* (quatre lettres, in-12).
- Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publiés par L. Dussieux, E.-Soulié, Ph. de Chennevières, Paul Mantz, A. de Montaiglon, Paris, 1854, 2 vol. in-8°.
- MIREUR (H.), *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Soulié, en cours depuis 1901, in-4°.
- MONTAIGLON (A. DE), *Description de l'Académie, royale de Peinture*, Paris, 1893, vol. in-8°. [Réimpression des Descriptions de Guérin (1715) et de Dézallier d'Argenville (1781)].
- MUNTZ (E.), *Le Musée de l'École des Beaux-Arts (Gazette des Beaux-Arts, 1891, I, 184).*
- *Guide de l'École Nationale des Beaux-Arts*, Paris, s. d., in-8°.
- MUTHER (R.), *Geschichte der Malerei in XIX Jahrhundert*, München, 1893-1894, 3 vol., in-8°.
- Nécrologe des hommes célèbres de France* (Paris, 1767-1782, 17 vol. in-12. Notices réimprimées dans la RUA., XII, 82, 174, 348, 392; XIII, 34, 135, 336. (Concernant les peintres Deshayes, Carle Van Loo, Servandoni, Jean Restout, Boucher, Briard, M. A. Challe, Noël Hallé.)
- NOLHAC (DE), *Le château de Versailles sous Louis XV*, Paris, 1898, in-8°.

- PAHIN DE LA BLANCHERIE, *Essai d'un tableau historique des Peintres de l'École française depuis Jean Cousin, de l'an 1500 jusqu'en 1783*, Paris, 1783, in-4°.
- [PAPILLON DE LA FERTÉ], *Extrait des différents ouvrages publiés sur la vie des Peintres*, par M. P. D. L. F. (Papillon de la Ferté, intendant, contrôleur général de l'argenterie, Menus-Plaisirs et Affaires de la Chambre du Roi), Paris, 1776, 2 vol. in-8°.
- PIGANIOL DE LA FORCE, *Description historique de la ville de Paris et de ses environs*, Paris, 1765, 10 vol. in-12.
- PIOT (E.), *État civil de quelques artistes français*, Paris, 1873, petit in-f°.
- PONCE, *Mélanges sur les Beaux-Arts* (concernant Moreau le Jeune, Renou, Suvée, Taillasson), Paris, 1826, in-8°.
- Redgrave's Century of Painters*, London, 1866, in-4°.
- Redgrave's Dictionary of Artists of the English School*, 1878, in-4°, London.
- RENOUVIER, *Histoire de l'Art pendant la Révolution*, Paris, 1863, in-8°.
- REYMOND (Marcel), *Le Musée de Lyon*, Paris, 1887, in-8°.
- ROSENTHAL (Léon), *La Peinture romantique*, Paris, 1900, in-8°.
- SAINT-YVES, *Observations sur les Arts*, Leyde, 1748, in-12.
- Seguier's Critical and Commercial Dictionary of the Works of Painters*, London, 1870, in-4°.
- SEIDEL (Paul), *Friedrich der Grosse als Sammler von Gemälden und Skulpturen. (Jahrbuch der Königl. preussischen Kunstsammlungen)*, Berlin, in-f°, Band XIII-XIV), (1893), p. 183.
- SMITH (Jos), *Catalogue raisonné of the work of the most eminent dutch, flemish and french painters, with biographical notices of the artists, a copious description of their principal pictures, a statement of the price at which they have been sold, and the galleries or collections in which they are at présent*, London, Smith et Son, 1829-42, 9 vol. in-8°.
- SOULLIÉ (Louis), *Les ventes de tableaux, dessins et objets d'arts au XIX^e siècle (1800-1895). Essai de bibliographie*, Paris, 1896, in-8°.
- STRYIENSKI (Casimir), *Le Salon de 1761 d'après le catalogue illustré par Gabriel de Saint-Aubin* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, I, 279-298; II, 64-76, 209-222).
- *Louis XV et le Palais de Fontainebleau* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1904, I, 201).
- Tableau général de Messieurs les Maîtres-Peintres, sculpteurs, etc.*, année 1778, Paris, in-12.
- THIEME und BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig, en cours depuis 1909, in-4°.
- THIÉRY, *Guide des amateurs et des étrangers à Paris*, 1787, 2 vol. in-12.
- WALPOLE, *Anecdotes of Painting*, London, 1762-71, 4 vol. in-4°.
- WEINER (P.-P.), *Les anciennes écoles de peinture dans les Palais et collections privées russes*, Bruxelles, 1910, in-4°.
- WURZSBACH (Alf. von), *Die französischen Maler des XVIII^e Jahrhunderts*, Stuttgart, 1879, in-8°.
- B) Recueils de sujets et de documents figurés.**
- Antichità di Ercolano*, Napoli, 1757-1779, 8 vol. in-f°.
- BACHAUMONT, *Tableaux tirés d'Esther* [Bibl. de l'Arsenal (Paris), Papiers de Bachaumont, 4041, in-f°].
- BANIER (abbé), *La Mythologie et les fables expliquées par l'Histoire*, Paris, 1738-40, 3 vol. in-4°.
- BOUDARD, *Iconologie*, Parme, 1759, in-8°.
- CAYLUS (comte de), *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Paris, 1752-1767, 7 vol. in-8°.
- *Nouveaux sujets de peinture et de sculpture*, Paris, 1755, in-12.
- *Tableaux tirés d'Homère et de Virgile, avec des observations générales sur le costume*, Paris, 1757, in-8°.
- *Histoire d'Hercule le Thébain, tirée de différents auteurs, à laquelle on a joint la description des tableaux qu'elle peut fournir*, Paris, 1758, in-8°.
- CAYLUS et MARIETTE, *Recueil des peintures antiques imitées fidèlement pour les couleurs et pour le trait, d'après les dessins coloriés faits par Pietro Sante Bartoli*, Paris, 1757, 60 vol. in-f°.
- DANDRÉ-BARDON, *Conférence sur l'utilité que les Artistes peuvent retirer d'un cours d'Histoire universelle traitée relativement à la peinture et à la sculpture*. (Reproduite pres-

- que *in extenso* dans l'*Année Littéraire*, 1757, VI, 266-282, avec une notice sur l'auteur.)
 — *Histoire universelle, traitée relativement aux Arts de peindre et de sculpter ou Tableaux de l'Histoire*. (Précédée d'un *Vocabulaire pittoresque*). Paris, 1769, 3 vol. in-12.
- Galerie poétique, renfermant en plusieurs parties de 50 planches chacune, une suite de sujets gravés à l'eau-forte, dans lesquelles on présente aux yeux différents tableaux qu'offre à l'esprit la lecture des plus beaux poèmes, anciens et modernes*. Première partie, Rome et Paris, 1771, in-8°.
- WINCKELMANN (abbé J.), *Description des pierres gravées de feu le baron de Stosch*, Florence, 1760, in-4°.
- C) Monographies concernant la vie ou l'œuvre d'un artiste.**
 (Par ordre alphabétique des noms d'artistes.)
- CHAUDRUC DE CRAZANNES (C.-A.), *Notice historique sur M. BARDIN, peintre d'histoire*. Orléans, 1899, in-8°. — Réimp. dans la *RUA.*, XXII, 167.
- BONI (Onofrio), *Elogio del Cavaliere Pompeo BATTONI*, Roma, 1787, in-12.
- BOUCHOT (Henri), BAUDOUIN, *peintre religieux*. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1897, I, 391; II, 69.)
- REGNAULT DE LA LANDE, *Catalogue des tableaux... qui composent le cabinet de feu M. BELLE, précédé d'une notice biographique (sur cet artiste)*, Paris, 1809, in-12.
- TARDIEU (A.), *Notice sur ... les Belle, peintres* (*AAF.*, IV, 49).
- DUCHANGE, *Notice sur Jean Simon Le Bouteux, dit BERTHÉLEMY, peintre laonnais* (*Bul. de la Soc. Acad. de Laon*, 1853, in-8°).
- BRET, *Éloge historique de FRANÇOIS BOUCHER* [Extrait du *Nécrologe de 1769* (*RUA.*, XII, 193)].
- MANTZ (Paul), *F. Boucher, Lemoyne, Natoire*, Paris 1880, in-f°.
- MACFALL (I.), *Boucher : The man, his times, his art and his significance (1703-1770)*, London, Offices of « The Connoisseur », 1908, in-8°.
- MICHEL (André), *F. Boucher, sa vie, son œuvre, son époque*, Paris, 1908, in-4°.
- CHARIOT, *Catalogue de tableaux peints par M. BOUNIEU, dont la vente aura lieu le 21 mars 1785*, Paris, in-8°.
- FOLLIOT (J.) et DELALANDE (F.), *Catalogue des tableaux, dessins, estampes, mannequins, costumes, armures, plâtres et ustensiles de peinture, couleurs, etc... après le décès de M. BRENET, membre et professeur de l'Académie royale de peinture et sculpture, dont la vente se fera en son logement, cour du Louvre, le lundi 16 avril 1792*.
- RENOU, *Éloge historique de M. N. C. BRIARD, peintre du Roi* (*Nécrologe de 1778 et RUA.*, XII, 392).
- B*** (comte DE), *Lettres sur les travaux du peintre CALLET à l'église Saint-Sulpice* (*Journal de Paris*, 25 août, 12 et 21 sept., 7 et 26 oct., 7 nov. 1778).
- TIETZE (Hans), *Annibale CARRACCIS. Galerie im Palazzo Farnese und Seine römische Werkstätte* (*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXVI, 2, 1906).
- Éloge historique de M. CHALLE, peintre du Roi* (*Nécrologe de 1779*, réimprimé dans la *RUA.*, XII, 399).
- CHENNEVIÈRES (Henry DE), *Michel-Ange CHALLE, dessinateur du cabinet du Roi*. (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1882, I, 505-523).
- ROCHEBLAVE (S.), *Les COCHIN* (Col. des « Artistes Célèbres »), Paris, s. d. in-8°.
- AUDIBERT, *Éloge historique de DANDRÉ-BARDON*, prononcé le 6 avril 1785 à l'Académie des Belles-Lettres de Marseille, Marseille, 1785, in-12.
- Catalogue des tableaux, dessins, estampes et bosses, provenant du cabinet de M. Hyacinthe COLLINDE VERMONT*, Paris, 1761, in-12.
- LENOIR (Alexandre), *DAVID, Souvenirs historiques*, Paris, 1835, in-8°.
- MIETTE DE VILLARS, *Mémoires de David*, Paris, 1850, in-8°.
- DELABORDE (H.), *David et son influence sur l'École française* (*Revue des Deux-Mondes*, 15 mai 1855).
- DELÉCLUZE (E. J.), *Louis David, son école et son temps*, Paris, 1855, in-8°.
- DELABORDE (H.), *Rapport sur l'application des Arts à l'industrie* (Chapitre sur J.-L. David et son École), Paris, 1856, in-8°.
- DAVID (Jules), *Le peintre Louis David*, Paris, 1880, in-4°.

- ROSENTHAL (L.), *Louis David* (col. des *Maîtres de l'Art*), Paris, 1904, in-8°.
- PÉRON (Alexandre), *Examen du tableau du Serment des Horaces peint par David, suivi d'une notice historique sur ce tableau*. (*Annales de la Soc. libre des Beaux-Arts*, IX, 1839-40, p. 239.)
- CANTALOUBE (A.), *Les Dessins de Louis David* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1860, p. 285-303).
- Explication des tableaux* (de J.-B. DESCAMPS) placés dans les salles de la Chambre de Commerce de Dunkerque, 1758, in-12.
- COCHIN (C.-N.), *Essai sur la vie de M. DESHAYS* (*Mercure de France*, juin 1765).
- FONTAINE, *Éloge de Deshayes* (*Nécrologe de 1766*, p. 163).
- BEAUREPAIRE, *Notes historiques sur le Musée de peinture de Rouen*, Rouen, 1854, in-8° (à consulter pour l'étude de Deshayes).
- SERRA (Luigi), *Domenico Zampieri detto il DOMENICHINO*, Roma, 1909, in-8°.
- LE GENTIL (C.), *Dominique DONCRE* (1743-1820), Arras, 1868, in-8°.
- LE CARPENTIER (C.), *Notice sur François DOYEN*, Rouen, 1809, in-8°.
- STEIN (H.), *Le peintre G. F. Doyen et l'origine du Musée des monuments français* (*R. Soc. B.-A. Dép.*, 1888, in-8°, p. 238).
- Observations sur les tableaux de la chapelle de Saint-Grégoire aux Invalides, peints par M. Doyen, de l'Académie royale de Peinture* (*Journal Encyclopédique*, juillet 1772, I, 111).
- Peinture de la coupole de la chapelle de Saint-Grégoire de l'Hôtel royal des Invalides* (par Doyen, 1771) [manuscrit n° 1323 de la col. Deloynes, *Bibl. Nat.*, Cabinet des Estampes, publié par M. Stein dans les *R. Soc. B.-A. Dép.*, 1888, p. 238].
- CHAUSSARD, *Éloge de Germain Jean DROUAIS* (*Pausanias français*, 1806), réimp. dans *RUA.*, XV, 47.
- MIEL, *Notice sur Jean Germain Drouais, peintre d'histoire* (1763-1788) (*Annales de la Soc. libre des Beaux-Arts*, VI, 1836, p. 50).
- HÉRISSAY, *Artistes normands : L'éducation d'un peintre à la fin du XVIII^e siècle. Germain Jean Drouais* (1763-1788), Évreux, 1905, in-8°.
- RENOU, *Éloge de M. DUMONT le Romain*, 1781.
- ROBIN (J. B. C.), *Notice sur la vie et les ouvrages de L. J. DURAMEAU, peintre d'histoire* (1733-1796), dans les *Archives litt.*, 4^e année, t. I.
- CHENNEVIERES (H. DE), *Les peintres décorateurs du XVIII^e siècle : Louis Durameau* (1733-1796) (*Revue des Arts Décoratifs*, 1881-82, p. 396).
- HILDEBRANDT (Edmond) : *Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E. M. FALCONET*, Strasbourg, 1908, in-8°.
- COUSIN DE LA CONTAMINE, *Mémoire pour servir à la vie de M. DE FAVANNE*, Paris 1753, in-12 (*RUA.*, XIV, 244-258).
- HULST, *Henri de Favannes* [*Mém. inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie roy.*, publiés par Dussieux, Soulié, etc. (Paris, 1854), II, 238-242].
- PORTALIS (Roger), *FRAGONARD, sa vie, son temps, son œuvre*, Paris, 1900, in-4°.
- VIRGILE JOCZ, *Fragonard*, Paris, 1901, in-8°.
- NOLHAC (P. DE), *Un pensionnaire du roi à Rome au XVIII^e siècle, Fragonard* (dans le *Correspondant* du 10 octobre 1906).
- FOURCAUD (L. DE), *Honoré Fragonard* (*Revue de l'Art ancien et Moderne*), 1907, I.
- NOLHAC (P. DE), *J. H. Fragonard* (1732-1806), Paris, Goupil, 1907, in-4°.
- GOUGENOT (Louis), *Vie de M. GALLOCHE* [*Mém. inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie roy. de Peinture.*, publiés par Dussieux, Soulié, etc. (Paris, 1854), II, 289-307].
- Notice sur le peintre Jacques GAMELIN*, dans le *Catalogue du musée de Carcassonne*, éd. de 1864.
- WÖLFFLIN (Heinrich), *Salomon GESSNER, Frauenfeld*, 1889, in-8°.
- KOLBE (Guillaume), *Collection de tableaux en gouache et de dessins de M. Salomon Gessner*, gravés à l'eau-forte, Zurich, 1811, in-8°.
- GUILLIBERT, *Le peintre Esprit Antoine GIBELIN*, d'Aix, Paris, 1903, in-8°.
- Les fresques de E.-A. Gibelin au couvent des Capucins de la chaussée d'Antin* (*Journal de Paris*, 25 octobre et 30 novembre 1785).
- E. S., *Antoine GIROUST, peintre d'histoire de l'Ancienne Académie. Étude biographique* (1753-1817), Pontoise, 1888, in-8°.

- MAUCLAIR (C.), *J.-B. GREUZE, sa vie, son œuvre, son époque*, Paris, 1905, in-8°.
- MARTIN (J.), *Catalogue de l'œuvre peint et dessiné de J.-B. Greuze, suivi de la liste des gravures exécutées d'après ses ouvrages*, Paris, 1908, in-4°.
- RENOU, *Éloge de M. HALLÉ, peintre (Nécrologe de 1782, réimprimé dans RUA., XIII, 38)*.
- ESTOURNET, *La famille des Hallé (R. Soc. B.-A. Dép., 1905)*.
- BRONZI (A.), *Mémoire sur Simon JULIEN, peintre d'histoire*, Toulon, 1862, in-8°.
- JULIEN DE PARME, *Sa vie racontée par lui-même (dans Landon, Précis historique des productions des Arts, Paris, 1801, I, 141)*.
- ROSSI (GIOV. GHER. DE), *Vita d'ANGELICA KAUFFMANN*, Firenze, 1810, in-8°.
- GRUBE (A. W.), *Angelica Kauffmann*, Bregenz, 1889, in-8°.
- SCHRAM (Wilh.), *Die Malerin Angelika Kauffmann*, Brünn, 1890.
- LEBRUN (J. B. P.), *Catalogue de tableaux par MM. LAGRENÉE L'AINÉ, LAGRENÉE LE JEUNE, et CALLET, provenant du château de M. (de La Borde) à la Ferté (vente du 14 janvier 1785)*.
- RENOU, *Notice nécrologique sur L.-J.-F. Lagrenée l'ainé*, Paris, 1805, in-8°. — Extr. des *Nouvelles des Arts*, de C.-P. Landon (Paris, 1805, IV, 282).
- LEMONNIER (H.), *Notice historique sur la vie et les ouvrages de A.-C.-G. LEMONNIER, peintre d'histoire*, Paris, 1824, in-8°.
- DE LÉPINOIS, *Notice sur Lemonnier, peintre d'histoire*, Rouen, 1870, in-8°.
- LEBEL, *Discours sur le peintre Lemonnier (Précis analytique des travaux de l'Académie des sciences, Belles-Lettres et arts de Rouen, 1882-83, t. 85, Rouen, 1884, p. 265 et 283)*.
- MANTZ (P.), *J.-B. LEPAON (AAF., Doc., I, 181-182)*.
- GENEVAY (A.), *Nicolas Bernard LÉPICIÉ (1735-1784), dans l'Art, 1876, IV, 211*.
- BASAN, *Catalogue de la vente de l'atelier du peintre Nicolas Bernard Lépicie, Paris, 1785*.
- Notice des tableaux, dessins, estampes, etc., composant le cabinet de Fr. G. MÉNAGEOT, avec la biographie de l'artiste*, Paris, 1816, in-8°.
- RATTI, *Epilogo della vita del Cavaliere Ant. Raf. MENGES*, Genova, 1779, in-12.
- BIANCONI, *Elogio storico di R. Menges*, Milano, 1780, in-12.
- MOUREAU (A.), *Les MOREAU (col. des « Artistes célèbres »)*, Paris, s. d., in-8°.
- JOVIN (Henry), *Charles NATOIRE et la peinture historique (NAAF., 1889, p. 139-149)*.
- MANTZ (Paul), *Correspondance de Charles Natoire avec Antoine Duchesne, prévôt des Bâtiments du Roi. (AAF., tome II (Documents), p. 246-304)*.
- CLAUZEL (P.), *Charles Joseph Natoire, peintre nimois et sa famille (R. Soc. B.-A. Dép., 1899, 145)*.
- Explication des ouvrages de Peinture qui viennent d'être faits par M. Natoire dans la nouvelle chapelle de l'Hôpital des Enfants-Trouvés. La partie peinte d'architecture est de Messieurs Brunetti, père et fils, peintres italiens.* [Paris, s. d. (1751), in-12, *Bibl. Nat.*, Estampes, Ya, 49.]
- COCHIN (C.-N.), *Essai sur la vie de M. Charles PARROCEL, peintre de bataille [Mém. inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie roy. de Peinture... publiés par Dus-sieux, Soulié, etc. (Paris, 1854), II, 404-427]*.
- PARROCEL (E.), *Monographie des Parrocel*, Marseille, 1861, in-8°.
- PARROCEL (P.), *Notes sur les Parrocel (R. Soc. B.-A. Dép., 1895, 729-736)*.
- BONAFoux (Mathieu), *Sur Laurent PÉCHEUX, peintre (1727-1821), dans les Archives histor. et statistiques du Départ. du Rhône, X (1829), 225*.
- GAULT DE SAINT-GERMAIN, *Notice sur la vie de M. PEYRON*, Paris, 1814, in 8° (Extrait du *Magasin Encyclopédique*).
- EMÉRIC-DAVID, *Peyron* (article de la *Biographie universelle* Michaud).
- SIREUIL, *Le plafond de la chapelle de la Vierge à l'église Saint-Roch, peint par J.-B.-M. PIERRE (Année littéraire, 1756, VI, p. 264)*.
- Observations sur cette exposition de peintures... à l'Acad. de Saint-Luc (Incidentement, l'auteur décrit les plafonds peints*

- par J.-B.-M. Pierre à Saint-Roch et au Palais-Royal [*Journal Encycl.*, oct.-nov., 1756].
- CAMBRY (Jacques), *Essais sur la vie et sur les tableaux du Poussin*, Rome et Paris, 1783, in-8°.
- GUIBAL (Nicolas), *Éloge de Nicolas Poussin*, Paris, 1783, in-8°.
- CHAUSSARD, *Notice historique sur REGNAULT, peintre d'histoire (Pausanias français, 1806)*, réimpr. dans la *RUA.*, XVI, 196.
- PONCE (N.), *Vie d'Antoine RENOU (1731-1806)*, dans *Mélanges sur les Beaux-Arts*, Paris, 1826, in-8°, p. 410.
- JOUIN (H.), *Antoine Renou, premier secrétaire perpétuel de l'École nationale des Beaux-Arts*, Vendôme, 1905, in-4°.
- DUBOULLAY, *Éloge de M. RESTOUT Jean (1692-1768)* [*Précis analytique des travaux de l'Académie royale des Sciences, des Belles-Lettres et des Arts de Rouen*, tome III, 1761-1770, Rouen, 1817].
- [PALISSOT], *Éloge historique de Jean Restout (Nécrologe de 1769)*, réimp. dans *RUA.*, XII, 182).
- ENGERAND (F.), *Le Peintre normand Jean Restout (R. Soc. B.-A. Dép., 1896)*.
Éloge de Jean Restout (NAAF., 1886, 232).
- ROBIN (J.-B.-C.), *Notice sur Jean Bernard RESTOUT (Magasin encyclopédique, 1797, VI, 443)*.
- GABILLON (C.), *Hubert ROBERT et son temps* (Col. des « Artistes célèbres »), Paris, s. d. (1895), in-8°.
- MARIONNEAU (Ch.), *Jean-Baptiste-Claude ROBIN (1734-1818)*.
- LOCQUIN (Jean), *Notice sur le peintre J.-F. SANÉ (1732 (?) - 1779)* [*Bul. de la Soc. d'Hist. de l'Art français*, 1910, p. 48-60].
- BOUCHÉ (M^{lle} Jeanne), SERVANDONI (*Gazette des Beaux-Arts*, août 1910).
- LEBRETON (Joachim), *Éloge historique de SUVÉE*, Paris, 1807, in-8° (Extr. du *Magasin Encyclopédique*).
- PONCE, *Notice sur Joseph-Benoît Suvée (Courrier de l'Europe et des spectacles, 27 juin 1808)*.
- LEMONNIER (Henry), *Suvée et ses amis à l'École de Rome (1772-1778)*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, II, 97.
- BRUNN NEERGAARD, *Notice sur M. TAILLASSON, peintre d'histoire, lue à la classe des Beaux-Arts de l'Institut le 2 décembre 1809*, Paris, 1810, in-8° (Extr. du *Magasin Encyclopédique*).
- MARIONNEAU (Ch.), *Jean-Joseph Taillasson, (1745-1809)* [*R. soc. B.-A. Dép., 1891*].
- P. RÉMY, *Notice de tableaux.... de M. De TARAVAL, professeur de l'Académie royale, surinspecteur de la Manufacture des Gobelins*, Paris, 1786, in-12.
- DE VALORY (chevalier DE), Jean-François DE TROY [*Mém. inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de Peinture... publiés par Dussieux, Soulié, etc., (Paris, 1854), II, 255-288*].
- DANDRÉ-BARDON, *Vie de Carle VAN LOO, suivie d'une liste de ses ouvrages*, Paris, 1765, in-12.
- FONTAINE, *Éloge historique de M. Carle Van Loo (Nécrologe de 1766, p. 173)*.
- HOUSSAYE (A.), *Les Van Loo (Revue des Deux-Mondes, 1^{er} août 1842)*.
- CH. GINOUX, *Liste chronologique des peintres du nom de Van Loo (1585-1785)* [*NAAF., 1890, 257*].
- VESME (Alessandro), *I Van Loo in Piemonte (Archivio storico dell' arte, 1893, p. 333 sq.)*.
[CAYLUS (C^{te} DE)], *Description d'un tableau représentant le Sacrifice d'Iphigénie peint par M. Carle Van Loo*, Paris, 1757, in-12.
- Lettre anonyme au sujet du tableau de la Magdeleine (de Carle Van Loo)* [*Observateur littéraire, IV, p. 195 et 322*].
- BASAN (F.), *Catalogue de la vente Carle Van Loo*, Paris, 1765, in-12.
- LAGRANGE (Léon), *Joseph VERNET et la peinture au XVIII^e siècle*, Paris, 1864, in-8°.
- CHAUSSARD, *Notice historique sur J.-M. VIEN (1716-1809)*, dans le *Pausanias français*, 1809, reprod. dans la *RUA.*, XVII, 20.
- LE BRETON (J.), *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. J.-M. Vien*, Paris, 1809, in-8° (Extrait du *Magasin Encyclopédique*).
- REBOUL, *Notice sur Vien*, Paris, s. d., in-8°.
- AUBERT (F.), *Joseph-Marie Vien*, d'après les mémoires inédits laissés par l'artiste (*Gazette des Beaux-Arts*, 1867, tomes XXII-XXIII).

CHAUSSARD, *Notice historique sur le peintre VINCENT* (Extr. du *Pausanias français*, 1807, et réimpr. dans la *RUA.*, XVII, 40).
 LEMONNIER (Henry), *Notes sur le peintre Vincent* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1904, II, 287).

GALT (John), *The Life, studies and works of B. WEST*, London, 1820, in-8°.

BETTI (Salvatore), *Notizie intorno alla vita ed alle opere del cavaliere Giambattista (WICAR), pittore de Lillo*, Roma, 1834, in-8°.
 QUARRÉ-REYBOURBON (L.), *La vie, l'œuvre et les collections du peintre Wicar* (*R. Soc. B.-A. Dép.*, 1895, 248-290).

C) Les Peintres et la Peinture d'His- toire en Province.

(Par ordre alphabétique des noms de villes.)

CHENNEVIÈRES-POINTEL (PH. DE), *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'Ancienne France*, Paris, 1847-1862, 4 vol. in-8°.

MARMOTTAN (P.), *Les peintres de la ville d'ARRAS*, Paris, 1889, in-8°.

ADVIELLE (Victor), *Les Peintres d'Arras* (*R. Soc. B.-A. Dép.*, 1902, 482).

PARROCEL (Étienne), *Annales de la Peinture*. Ouvrage contenant l'histoire des écoles d'AVIGNON, d'AIX, de MARSEILLE..., Paris, 1862, in-8°.

WEY (F.), *Melchior WYRSCH (1732-1798) et les peintres bisontins* (*Mém. Soc. d'Emulation du Doubs*, année 1861).

MARIONNEAU (Ch.), *Les Salons Bordelais ou Expositions des Beaux-Arts à BORDEAUX au XVIII^e siècle (1771-87)* [*Salons de 1771, 1774, 1782, 1787*], Bordeaux, 1884, in-8°.

BRAQUEHAYE (Ch.), *Les Peintres de l'Hôtel de*

Ville de Bordeaux (*R. Soc. B.-A. Dép.*, 1897, p. 817; 1898, p. 902; 1899, p. 595; 1900, p. 608; 1901, p. 586; 1902, p. 557).

LEFEBVRE (L.), *Livrets des Salons de LILLE (1773-1788)*, Lille, 1882, in-8°.

JACQUOT (A.), *Essai de Répertoire des artistes lorrains* (*R. Soc. B.-A. Dép.*, 1899, 396-508).

Explication des peintures, sculptures, dessins et autres ouvrages, exposés par ordre de MM. les associés fondateurs et rangés par les soins de M. Fonlanel, associé honoraire et garde des dessins de ladite Société MONTPELLIER, 1784, in-8°.

TOURNEUX (Maurice), *Un salon de Peinture à Montpellier en 1784* (*NAAF.*, 1886, 266).

BEAUCHET-FILLEAU, *Les expositions de l'Académie de POITIERS (en 1776 et 1777)*, p. 39-40 des *Pièces inédites, rares ou curieuses concernant le Poitou et les Poitevins*, Paris, 1870, in-8°.

MARMOTTAN (P.), *Les peintres de SAINT-OMER* (*R. Soc. B.-A. Dép.*, 1888, 861).

DUFOUR ET RABAT, *Les peintres et les peintures en SAVOIE du XIII^e au XIX^e s.* (*Mém. et doc. de la Soc. savoisienne d'histoire et d'archéol.*, 1870, p. 42 sq.).

L'HÔTE (Edouard), *Les arts et les artistes en Savoie du XIII^e au XIX^e siècle* (*Rev. de la Société littéraire historique et archéol. de l'Ain*, I, 1872).

GINOUX (Ch.), *Artistes de TOULON* (*NAAF.*, 1894, 323).

DESAZARS DE MONTGAILHARD, *L'art à TOULOUSE, Les Salons de peinture au XVIII^e siècle*, Toulouse, 1901, in-8°.

Livrets de l'exposition des Beaux-Arts de l'Académie de Toulouse, 1751-1791, 39 vol. in-12.

IV

LE MILIEU, LA SOCIÉTÉ

A) L'Esprit public dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. — Le Milieu social et moral. — La Vie littéraire et dramatique. — Les Amateurs. — Le mouvement archéologique et antiquisant.

ARBAUD (L.), *Mademoiselle Godefroy*, d'après des Mémoires inédits (sur la vie des artistes au Louvre, à la fin du XVIII^e siècle) [*Gazette des Beaux-Arts*, 1869, I, p. 38, 512].

ARNAULDET (Th.), *Estampes satiriques, bouf-*

- fonnes ou singulières, relatives à l'art et aux artistes français pendant les XVII^e et XVIII^e s. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1^{re} pér., III, 342).
- Lafont de St-Yenne (*Gazette des Beaux-Arts*, 1^{re} p., IV, 45).
- ARTHENAY (D^r), *Mémoire historique et critique sur la ville souterraine découverte au pied du Mont Vésuve*, Avignon, 1748, in-12.
- AUBERTIN, *L'esprit public au XVIII^e siècle*, Paris, 1872, in-12.
- BAPST (G.), *Essai sur l'Histoire du Théâtre*, Paris, 1893, in-4°.
- BERTRAND (Louis), *La Fin du classicisme et le Retour à l'antique*, Paris, 1897, in-8°.
- BLANC (Ch.), *Le Trésor de la Curiosité*, Paris, 1857-1858, 2 vol. in-8°.
- BLONDEL (J.-F.), *L'homme du monde éclairé par les arts*, Amsterdam et Paris, 1774, 2 vol. in-8°.
- BOCCAGE (M^{me} DU), *Recueil de ses œuvres*, Lyon et Paris, 1764, 3 vol. in-12.
- BONNAFFÉ, *Les collections des Richelieu*, Paris, 1883, in-8°.
- CAPEFIGUE, *Louis XV et la Société du XVIII^e siècle*, Paris, 1842, 4 vol. in-8°.
- CARRACIOLI (L.-A. DE), *Lettres récréatives et morales*, Paris, 1767-68, 4 vol. in-12.
- *Voyage de la Raison en Europe*, Compiègne et Paris, 1772, in-12.
- CASTEL (Le P. J.-B.), *L'homme moral opposé à l'homme physique de Monsieur R.*, Toulouse, 1756, in-12.
- CAZES (E.), *Le château de Versailles. L'Histoire et l'Art*, Versailles, 1910, in-8°.
- CHENNEVIÈRES (DE), *Un amateur français au XVIII^e siècle : Pierre-Jean Mariette* (dans *l'Œuvre d'art*, sept.-nov. 1897).
- CHERBULIEZ, *Études de littérature et d'art*, Paris, 1873, in-8°.
- COCHIN et BELLICART, *Observations sur les antiquités de la ville d'Herculanum*, 2^e éd. Paris, 1755, in-12.
- COUSIN (Victor), *Cours d'Histoire de la philosophie morale au XVIII^e siècle*, Paris, 1839-1842, 4 vol. in-8°.
- DE LA DIXMERIE, *Les deux âges du goût et du génie français sous Louis XIV et sous Louis XV, ou parallèle des efforts du génie et du goût dans les Sciences, dans les Arts et dans les Lettres sous les deux règnes*, La Haye et Paris, 1769, in-8°.
- DESFONTAINES et LEFUEL DE MÉRICOURT, *Histoire universelle des théâtres*, Paris, 1779 et suiv., in-4°.
- DESJARDINS (A.), *Le Petit-Trianon*, Versailles, 1885, in-4°.
- DESNOIRESTERRES (G.), *Voltaire et la Société au XVIII^e siècle*, Paris, 1871-76, 8 vol. in-8°.
- DUMESNIL, *Histoire des plus célèbres amateurs français* (Paris, 1856, 4 vol. in-8°).
- *Voyageurs français en Italie depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours*, Paris, 1865, in-8°.
- EASTLAKE (C.-L.), *A History of the gothic Revival*, London, 1871.
- FENNEBRESQUE (J.), *Versailles Royal*, Paris, Champion, 1910, in-8°.
- FEUILLET DE CONCHES, *Les Salons de conversation au XVIII^e siècle*, Paris, 1883, in-8°.
- FURCHEIM (F.), *Bibliografia di Pompei, Ercolano e Stabia*, 2^e éd., Napoli, 1891, in-8°.
- GAIFFE (F.), *Le drame en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1910, in-8°.
- GONCOURT (E. et J. DE), *La Femme au XVIII^e siècle*, Paris, 1877, in-8°.
- *Madame de Pompadour*, Paris, nouv. éd., 1881, in-8°.
- *La Du Barry*, nouv. éd., Paris, 1881, in-8°.
- *Histoire de Marie-Antoinette*, nouv. éd., Paris, 1881, in-8°.
- GUILLAUMOT fils, *Costumes de l'Opéra aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1883, in-8°.
- *Costumes de la Comédie française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1883, in-8°.
- GUYS, *Voyage littéraire de la Grèce ou Lettres sur les Grecs anciens et modernes*, Paris, 1783, 4 vol. in-8°.
- HAUSSONVILLE (comte D'), *Le salon de M^{me} Necker*, Paris, 1900, 2 vol. in-12.
- JOBEZ, *La France sous Louis XV*, Paris, 1864-73, 6 vol. in-8°.
- *La France sous Louis XVI*, Paris, 1877, in-8°.
- JULLIEN (Adolphe), *La Cour et l'Opéra sous Louis XVI*, Paris, 1878.
- *Histoire du Costume au théâtre*, Paris, 1880, gd in-8°.
- JUSSERAND (J.-J.), *Shakespeare en France sous l'ancien régime*, Paris, in-8°, 1898.
- LA FIZELIÈRE (S. DE), *L'art et les femmes en*

- France : *M^{me} de Pompadour* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1^{re} pér., III, 129).
- LANFREY (P.), *L'Église et les Philosophes au XVIII^e siècle*, Paris, 1855, in-8°.
- LANSON (G.), *Origines et premières manifestations de l'esprit philosophique dans la littérature française de 1675 à 1748* (*Revue des Cours et Conférences*, 26 déc. 1907).
- LEGENDRE (L.), *Mœurs et Coutumes des Français*, Paris, 1753, in-12.
- LEVACHER DE CHARNOIS, *Costumes et Annales des grands théâtres de Paris* (Paris, 1786-89, 7 vol. in-4°).
- LEX (L.), *Gabriel-François Moreau, évêque de Mâcon (1763-1790), ami des Arts et collectionneur* (*R. Soc. B.-A. Dép.*, 1898, 610).
- LUBERSAC (abbé DE), *Discours sur les Monuments publics*, Paris, 1775, pet. in-8°.
- MARMONTEL, *Contes moraux, avec une apologie du théâtre*, Paris, 1761, 2 vol. in-12.
- *Bélisaire*, Paris, 1766, in-8°.
- MOREL DE VINDÉ (Ch.), *Essai sur les mœurs de la fin du XVIII^e siècle*, La Haye (Paris), 1794, in-12.
- MORELLET (abbé André), *Portrait de M^{me} Geoffrin (1699-1774)*, Amsterdam (Paris), 1777, in-12.
- MORNET (D.), *Le sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, Paris, 1907, in-8°.
- MOUFLE D'ANGERVILLE, *Vie privée de Louis XV*, Londres, 1781, 4 vol. in-8°.
- MOUSSINOT, *Mémoire sur la ville souterraine découverte au bas du Mont Vésuve*, Paris, 1748, in-12.
- NOLHAC (P. DE), *Louis XV et Marie Leczinska*, Paris, 1902, in-8°.
- *Louis XV et M^{me} de Pompadour*, Paris, 1904, in-8°.
- NOUGARET, *Anecdotes des Beaux-Arts*, Paris, 1775-81, 3 vol. in-8°.
- [PAUL], *Sur la Peinture, ouvrage succinct qui peut éclairer les artistes sur la fin originelle de l'art, et aider les citoyens dans l'idée qu'ils doivent se faire de son état actuel en France*, La Haye (Paris), 1782, in-12.
- PAWLOWSKI (G.), *La Marquise de Pompadour, bibliophile et artiste*, Paris, 1888, in-8°.
- PHELPS (W.-L.), *The beginnings of the english romantic movement*, Boston, 1902.
- Pompeianarum antiquitatum Historia*, publ. par Fiorelli, Napoli, 1858-64, 3 vol. in-4°.
- POUGIN, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, Paris, 1885, in-4°.
- POULLIN DE LUMINA, *Usages et mœurs des Français*, Lyon et Paris, 1769, in-12.
- RATOUIS DE LIMAY (Paul), *Un amateur orléanais au XVIII^e s.*, Paris, 1907, in-4°.
- REBOUL, *Essai sur les mœurs du temps*, Paris, 1768, in-12.
- RICCOBONI, *Le goût du siècle*, Londres (Paris), 1762, in-12.
- RIGOLEY DE JUVIGNY, *Décadence des Lettres et des mœurs depuis les Grecs et les Romains jusqu'aux temps présents*, Paris, 1787, in-12.
- RIS (Clément DE), *Les amateurs d'autrefois*, Paris, 1877, in-8°.
- ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Discours sur les Lettres et les Arts*, Paris, 1750, in-8°.
- *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Amsterdam, 1755, in-8°.
- *Lettre à M. d'Alembert sur les Spectacles*, Amsterdam, 1758, in-8°.
- *Émile ou De l'Éducation*, Amsterdam, 1762, 4 vol. in-12.
- ROUSTAN, *Les Philosophes et la Société française au XVIII^e siècle*, Lyon et Paris, 1906, in-8°.
- SAINT-ANDRÉ, *M^{me} Du Barry*, Paris, 1908, in-8°.
- SÉGUR (Pierre DE), *Le royaume de la rue Saint-Honoré; M^{me} Geoffrin et sa fille*, Paris, 3^e éd., 1897, in-8°.
- SEIDEL (P.), *Friedrich der Grosse und die französische Malerei seiner Zeit*, Berlin, s. d. (1892), in-8°.
- SÉNAC DE MEILHAN, *Considérations sur l'esprit et les mœurs*, Paris, 1787, in-8°.
- SWARTE (V. DE), *Les financiers amateurs d'art au XVIII^e s.* (*R. Soc. B.-A. Dép.*, 1890, 108-164).
- TAINE, *Les Origines de la France contemporaine*, tome I : *l'Ancien Régime*, Paris, 1877, in-8°.
- TEXTE (J.), *Jean-Jacques Rousseau et les Origines du Cosmopolitisme littéraire*, Paris, 1895, in-8°.
- THIRION, *Vie des Financiers au XVIII^e siècle*, Paris, 1895.
- TORNÉZY (A.), *Un bureau d'esprit au XVIII^e siècle : Le salon de M^{me} Geoffrin*, Paris, 1895.
- TOUSSAINT (F.-V.), *Les Mœurs*, Paris, 1748, in-12.

- *Anecdotes curieuses de la Cour de France sous le règne de Louis XV*. Réimpr. par Paul Fould, Paris, 1905, in-4°.
- WEULERSSE (G.), *Le mouvement physiocratique en France de 1756 à 1770*, Paris, Alcan, 1910, 2 vol. in-8°.
- WILMOTTE (Maurice), *Jean-Jacques Rousseau et les origines du Romantisme*, Bruxelles, 1908, in-8°.
- WITT (Cornélis DE), *La Société française et la Société anglaise au XVIII^e siècle*, Paris, 1864, in-8°.
- WOODS (R.), *An Essay on the original genius of Homer*, London, 1769, grand in-4°. — Traduction française par Demeunier, Paris, 1775, in-8°.
- YRIARTE, *Le comte d'Artois (Revue de Paris, 1903)*.

V

CORRESPONDANCES, MÉMOIRES, PÉRIODIQUES

- Almanach des Beaux-Arts* (deux années connues, 1753 et 1762), Paris, in-12.
- L'Année littéraire* (par Fréron), Amsterdam et Paris, 1754-1776, 290 vol. in-12.
- Archives de l'Art français* (1851-1862), 14 vol. in-8°, publiés sous la direction de Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon.
- *Nouvelle période* (en cours depuis 1907).
- L'Avant-Coureur* (par de Querlon, de Villemert, Lacombe, La Dixmérie), 1760-1773, in-12.
- BACHAUMONT, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres depuis 1762 jusqu'à nos jours*, Londres, 1777-1789, 36 vol. in-12.
- BACHAUMONT et PIERRE, *Correspondance* (RUA., V, 260-264).
- BARTHÉLEMY, MARIETTE et PACIAUDI, *Correspondance*, publiée par Ch. Nisard à la suite de la Correspondance de Caylus et Paciaudi, Paris, 1877, in-8°.
- BERGERET et FRAGONARD, *Journal inédit d'un voyage en Italie* (1773-1774), publié par A. Tornézy, Paris, 1895, in-8°.
- BESENVAL (baron DE), *Mémoires*, éd. Didot, Paris, 1857, 4 vol. in-12.
- BOTTARI, *Lettere Pittoriche o sia Raccolta di lettere su la pittura, scultura ed architettura* (1754 à 1773), Roma, 7 vol. in-4°.
- BROSSES (Ch. DE), *Lettres familières écrites d'Italie* (en 1739 et 1740), publ. par R. Colomb, Paris, 1858, 2 vol. in-8°.
- Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* (1875-1878). — 2^e série (1906-1912).
- CAMPORI (G.), *Lettere artistica inedita*, Modena, 1866, in-8°.
- CAYLUS (comte DE) et le P. PACIAUDI, *Correspondance inédite* (1757-1765), publiée par Ch. Nisard, Paris, 1877, in-8°.
- COBENZL (comte DE), *Correspondance artistique* (1753-69), publiée par A. Pinchart, Bruxelles (1895), in-8°.
- COCHIN (Ch. N.), *Mémoires inédits sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Stodtz*, publiés par Ch. Henry, Paris, 1880, in-8°.
- *Quelques lettres inédites de Cochin* (1757-1790), publiées par M. Decorde, Rouen, 1869, in-8°.
- COLLÉ, *Journal et Mémoires*, publié par H. Bonhomme, Paris, 1868, 3 vol. in-12.
- DUVAUX (Lazare), *Livre-Journal* (1748-58), publié par Courajod, Paris, 1873, 2 vol. in-8°.
- EPINAY (M^{me} D'), *Mémoires*, Paris, 1864, 2 vol. in-8°.
- FALCONET, *Lettres à Catherine II de Russie* (1767-1778), publiées — au nombre de 197 — par A. Polovtsoff, dans le tome XVII du *Recueil de la Société Impériale d'Histoire Russe*, Saint-Petersbourg, 1876, in-8°.
- GALIANI (abbé), *Correspondance* (1769-1783), publiée par L. Perey et Maugras, Paris, 1881, in-8°.
- Gazette littéraire de l'Europe* (suite du *Journal Étranger*), Paris, 1764-1766, 8 vol. in-12.
- GRIMM, DIDEROT, RAYNAL..., *Correspondance littéraire, philosophique et critique* (1747-1793), publiée par M. Tourneux, Paris, 1877-1882, 16 vol. in-8°.

- GROSLEY, *Lettres inédites de Grosley, écrites pendant son voyage d'Italie et de France en 1758 et 1759*, publiées par Albert Rabeau, Troyes, 1907, in-8°.
- Journal des Sciences et des Beaux Arts* (par les frères Castilhon) de 1776 à 1778, in-12 (pour faire suite aux *Mémoires de Trévoux*). — Continué par le *Journal de Littérature, des Sciences et des Arts* (par l'abbé Grosier), de 1779 à 1783, in-12.
- Journal Encyclopédique*, par une société de gens de Lettres (P. Rousseau, Castilhon, Champfort...), Liège et Bouillon, 1758-1775, in-12.
- Journal Étranger*, dirigé par l'abbé Prévost, Grimm, Fréron (1754-1762), in-12.
- Journal historique de Verdun* (1697-1774), in-12.
- Journal de Paris* (années 1777-1785), in-8°.
- LAUZUN (duc de), *Mémoires* (1747-1794), publiés par Lacour, Paris, 1858, in-8°.
- LEBRUN (abbé), *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs, ciseleurs* (2 années, 1776-1777, Paris, in-12).
- Lettres inédites d'artistes du XVIII^e siècle*. [AAF., nouv. période, tome I (année 1907)].
- Lettres sur quelques écrits de ce temps* (par Fréron), Paris, 1749-1754, in-12. (Continuées par l'Année Littéraire).
- MARMONTEL, *Mémoires*, édition Tourneux, Paris, 1891, 3 vol. in-12.
- Mémoires pour servir à l'histoire des Sciences et des arts* [*Mémoires de Trévoux*], de 1701 à 1767, in-12. — Continué par le *Journal des Sciences et des Beaux-Arts*, de l'abbé Aubert (1768-1774, in-12), avec Table méthodique (de 1701 à 1775), par Sommervogel (Paris, 1864, in-12).
- Mercure de France* (années 1747-1785).
- Nouvelles Archives de l'Art français*, 1872-1885 (1^{re} et 2^e série); 1884-1897 (3^e série); 1898-1906 (nouvelle série).
- OBERKIRCH (baronne d'), *Mémoires sur la Cour de Louis XVI et la Société française avant 1789*, publiés par le comte de Montbrison, Paris, 1853, 2 vol. in-12.
- PAHIN DE LA BLANCHERIE, *Nouvelles de la République des Lettres et des Arts*, Paris, 8 vol. in-4°, 1779-1787. Réimprimées par Bellier de La Chavignerie (RUA., XIX, 203, 252).
- PAPILLON DE LA FERTÉ, *Journal* (1756-1780), publ. par Boyssé, Paris, 1887, in-8°.
- PONIATOWSKI (Stanislas-Auguste) et M^{me} GEORGIN, *Correspondance inédite* (1767-1777), publiée par M. Ch. de Mouy, Paris, 1875, in-8°.
- ROLAND (M^{me}) [M^{lle} PHILIPON], *Lettres aux demoiselles Cannet*, éd. Dauban, Paris, 1867, 2 vol. in-8°.
- SUVÉE (Joseph-Benoît), *Correspondance inédite* (1773-1807), publiée avec des notes par Jules Guiffrey (AAF., nouv. période, 1910, p. 290-350).
- TISCHBEIN (J. H. W.), *Aus meinem Leben*. Herausgegeben von Dr C. G. W. Schiller, Braunschweig, 1861, 2 vol. in-8°.
- VIGÉE-LEBRUN (Louise-Élisabeth), *Souvenirs*, Paris, 1835, 3 vol. in-8°.
- WALPOLE (Horace), *Lettres à ses amis pendant ses voyages en France* (1739-1775), traduction du comte de Baillon, Paris, 1872, in-8°.
- WILLE (J.-G.), *Journal*, édition Duplessis et Goncourt, Paris, 1857, 2 vol. in-4°.
- WINCKELMANN (abbé J.), *Lettre à M. le Comte de Brühl sur les découvertes d'Herculanum* (publiée en allemand en 1762). Traduction française revue par P.-J. Mariette, Dresde, 1764, in-4°.
- *Lettres familières*, traduction française (précédée de l'Eloge de Winckelmann par Heyne), Amsterdam et Paris, 1781, 2 vol. in-8°.

INDEX

- ARBEVILLE.
— Exposition de Beaux-Arts, 136.
- ABRAHAM, 141.
- ACADÉMIE FRANÇAISE, 38.
- ACHILLE, 160, 206.
- ADAM (Lambert-Sigisbert), sculpteur, 145.
- ADAM (Robert), architecte, 105.
- ADVENIER, amateur, 56.
- AGÉSILAS, 164.
- AGRIPPA (sarcophage d'), 168.
- AGUESSEAU DE FRESNE (marquis d'), 56.
- AIX-EN-PROVENCE, 215.
— École académique, 116, 118, 119, 120, 126, 135.
— Église de la Madeleine, 183.
— Musée, 195, 253.
- AJAX, 159.
- ALBANE (l'), 100, 102, 139, 203.
- ALBANO, 200, 214.
- ALCIBIADE, 164.
- ALENÇON
— Musée, 280.
- ALEXANDRE LE GRAND, roi de Macédoine, 24, 25, 164.
- ALGAROTTI, écrivain, 97, 110.
- ALGER
— Musée, 241.
- ALIAMET (F.-G.), graveur, 157.
- ALLAIS, graveur, 156.
- AMAND (J.-F.), peintre d'Histoire, 32, 73, 190, 249, 250, 268, 269.
— *Cambyse*, 349.
— *Famille de Darius (La)*, 249.
— *Joseph vendu par ses frères*, 269.
— *Magon*, 249, 250.
— *Psammétique*, 249.
— *Soliman II faisant déshabiller des esclaves*, 280.
- AMBOISE.
— Château, 286.
— Musée, 283.
- AMIENS
— École Académique, 116, 118.
— Musée, 6, 176, 195, 213, 241, 245, 249, 253, 284.
- ANACRÉON, 10, 203, 209, 231, 248.
- ANDRÉ (Édouard), collection, 111.
- ANGERS
— Musée, 182, 201, 234, 237, 240, 241, 252, 253, 261.
- ANGIVILLER (comte de La Billarderie d'), Directeur général des Bâtiments, 37-69, 91, 97, 98, 100, 107, 112-114, 122, 123, 124, 135, 165, 171, 187, 208, 210, 212, 213, 216, 220, 221, 281.
- ANGLETERRE, 38, 67, 104, 106.
- ANTHON (d'), amateur, 63.
- ANTIN (duc d'), surintendant des Bâtiments, 1, 2, 33.
- ANTONINI, écrivain, 146.
- APELLE, 181.
- ARAGNON (d'), littérateur, 161.
- ARGENS (d'), 96, 138, 139.
- ARGENSON (maréchal-marquis de Voyer d'), 8, 39, 40.
- ARGENTEUIL (Église d'), 269.
- ARGENVILLE (Dézallier d'), 132, 165.
- ARIOSTE (L'), 10.
- ARISTIDE, 164.
- ARMENINI, écrivain, 140.
- ARNAUD (abbé), écrivain, 147, 150.
- ARRAS
— École académique, 117, 118, 119, 123, 126.
— Musée, 225.
- ARSENAL (cour de l'), 40.
- ARTOIS (comte d'), 53.
- ASSAS (chevalier d'), 284.

- AUBERT (F.), publiciste, 191.
 AUBRY (Étienne), peintre de portraits, 42.
 AUDRAN (Girard), graveur, 73.
 AUGUSTE, empereur, 23, 24, 25.
 AUJOLEST-PAGÈS, peintre, 118, 126, 129, 131, 136.
 AUNE, peintre, 119, 120, 126.
 AUTUN
 — Musée, 201, 202.
- BABAULT, amateur, 73.
 BACHAUMONT, écrivain, 38, 140, 226.
 BACHELIER (J.-J.), peintre de fleurs et d'histoire, 22, 124, 131, 144, 190, 250, 278.
 — *Les Alliances de la France*, 278.
 — *Charité romaine*, 249, 250.
 — *L'Europe savante*, 278.
 — *Le Pacte de Famille*, 278.
 BACICCIO (LE), 102.
 BACULARD D'ARNAUD, dramaturge, 145, 161, 208.
 BADE-DOURLACH (Margrave de), 38.
 BAILLET DE SAINT-JULIEN, critique d'art, 138, 139, 180, 186.
 BAILLY (Jacques), garde des tableaux du Roi, 9.
 BALTHAZAR, peintre nancéen, 281.
 BANIER, écrivain, 10.
 BARBAULT, peintre, 99, 146.
 BARBAZAN, littérateur, 161.
 BARDIN (Jean), peintre d'histoire, 52, 61, 126, 211, 272.
 — *Alexandre et son médecin Philippe*, 251.
 — *L'Extrême-Onction*, 275, 287.
 — *Henri IV dangereusement malade à Monceau*, 283.
 — *La maladie d'Antiochus*, 251.
 BAROCCI (LE), 102, 110.
 BARRAU, architecte, 15, 103, 105, 147.
 BARRY (James), peintre d'histoire, 104, 153.
 — *Adam et Ève*, 154.
 — *Antiochus et Stratonice*, 154.
 — *Éducation d'Achille*, 154.
 — *Jupiter et Junon*, 154.
 — *Médée*, 154.
 — *Mort d'Adonis*, 154.
 — *Mort du général Wolfe*, 154.
 — *Philoctète*, 154, 157.
 — *Vénus sortant de la mer*, 154.
 BARTHÉLEMY (abbé), écrivain, 145.
 BARTOLI (Pietro Sante), 145.
 BASAN, graveur et marchand d'estampes, 156, 205, 268.
 BASCHI (c^{te} DE), amateur, 8.
 BASTIDE, littérateur, 232.
 BATANCHON, peintre d'histoire bordelais, 118, 123, 136.
 — *Castor et Pollux*, 136.
 — *Milon de Crotone*, 136.
 — *Polémon et Xénocrate*, 136.
 BAUDOUIN, peintre de genre.
 — *Le Coucher de la mariée*, 17.
 — *Hypéride défendant Phryné*, 246.
 — Illustration des *Évangiles*, 18.
 — *Mort de Britannicus*, 246.
 BAVIÈRE (électeur de), 68.
 BAYARD (chevalier), 50, 160, 164.
 BAYONNE.
 — École académique, 117, 118, 120, 122.
 BAZINVILLE (DE), amateur, 194.
 BEAUCOUSIN, critique d'art, 94, 140.
 BEAUFORT (J.-A.), peintre d'histoire, 30, 45, 53, 60, 135, 136, 170, 190, 250, 251, 256, 271, 289.
 — *Enlèvement des Sabines*, 249.
 — *Le duc de Guise chez le président de Harlay*, 170, 283.
 — *Jésus-Christ expirant*, 271.
 — *Loth et ses filles*, 264.
 — *Mort de Bayard*, 157, 283.
 — *Remords de Néron*, 251, 256.
 — *Serment de Brutus Lucretius*, 157, 249-251, 253, 255.
 — *Suicide de Calanus*, 52, 251, 255-256.
 BEAUVAIS.
 — École académique, 116, 118, 126, 128.
 — Manufacture, 2, 135, 206, 235, 279.
 BEAUVAIS, graveur, 264.
 BEAUVARLET, graveur, 261.
 BEGHEIN, peintre lillois, 136.
 BELLANGÉ, architecte, 234.
 BELLE (Clément), peintre d'histoire, 27, 28, 30, 31, 52, 111, 233, 239.
 — *Psyché considérant l'Amour*, 29.
 — *Psyché abandonnée*, 29.
 — *Ulysse reconnu par sa nourrice*, 234.
 BELLENGÉ, peintre, 44.
 BELLEVUE (château de), 26, 27, 28, 194.
 BELLORI, 145.
 BELLOY (DE), auteur dramatique, 161, 172, 280.
 BENOÎT XIV, pape, 104.
 BENOIST (Ph.), graveur, 174.
 BERGERET DE GRANDCOUR, amateur, 28, 37, 127, 211, 214.
 BERGHEM (Nicolas), 17, 68, 69.
 BERLIN.
 — Académie, 37.
 — Nouveau-Palais, 180, 181, 227.
 BERNIN (LE), 74, 75
 BERNIS (abbé et cardinal de), 160, 216.
 BERTELS, marchand de tableaux, 67, 69.
 BERTHÉLEMY, peintre d'histoire, 111, 211, 237, 240, 256, 273, 283, 285, 288.

- *Apollon qui ordonne au Sommeil, etc.*, 240.
- *Assassinat d'Étienne Marcel*, 283.
- *Dévouement d'Eustache de Saint-Pierre*, 52, 157, 164, 283, 285.
- *Le Lever du Soleil*, 237.
- *Martyre de saint Pierre*, 273.
- *Manlius condamnant son fils à mort*, 47, 251, 256, 287.
- *La mort du duc de la Force*, sujet proposé, 47.
- BERTIN, ministre de Louis XV, 83.
- BERTRAND (Louis), écrivain, 106.
- BESANÇON.
 - Bibliothèque, 105, 253.
 - Cathédrale, 179, 183.
 - École académique, 117, 118, 119, 122, 128, 133.
 - Musée, 6, 176, 177, 239, 245.
 - Théâtre, 145.
- BESNEVAL (baron DE), 37, 189, 202.
- BIZEMONT (DE), peintre-amateur, 118.
- BLANCHET, peintre, 99.
- BLONDEL (J.-F.), architecte, 15, 124, 130.
- BLONDEL D'AZINCOURT, amateur, 68.
- BOFFRAND, architecte, 15, 16, 179, 234, 259.
- BOISTON (Ph.), sculpteur, 117.
- BOIZOT (Antoine), peintre d'histoire, 225.
- *Flore couronnée par Zéphire*, 225.
- BOLOGNE, 101, 110, 111, 183, 191.
- BONNET-DANVAL, peintre d'histoire, 38.
- BORDEAUX.
 - École académique, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 134, 135, 136.
 - Théâtre, 238.
- BOSCHAERT, marchand de tableaux, 67.
- BOSSUET, 88.
- BOTTARI, amateur, 153.
- BOUCHARDON, sculpteur, 15, 72, 73, 74, 84, 85; dessin d'après l'*Antinoüs*, 127.
- BOUCHER (François), III, 2, 21, 22, 24, 25, 30-32, 38, 45, 73, 94, 100, 126, 139, 140, 177-178, 180, 183, 185, 187, 188, 196, 199, 202, 203, 205, 210, 211, 214, 217, 219, 224-225, 226, 227, 229, 233, 239, 248, 250, 254, 261, 265, 288.
- *Amour et Vénus*, 229, 233.
- *Amours de Neptune et d'Amymone*, 23.
- *Apollon visitant une Nymphé*, 224.
- *Apothéose d'Énée*, 5.
- *Aurore et Céphale*, 23.
- *Le Coucher du Soleil*, 225.
- *Éléments (Les)*, 5, 23.
- *Enlèvement d'Europe*, 6.
- *Forges de Vulcain*, 5, 23.
- *Jeune femme couchée sur le ventre*, 17.
- *Le Lever du Soleil*, 225.
- *Les Métamorphoses*, 23.
- *Nativité (La « Lumière du Monde »)*, 261.
- *Neptune et Amymone*, 233.
- *Le Repos en Égypte*, 261.
- *Sainte Famille*, 261.
- *Le Soleil qui chasse la nuit*, 225.
- *La Toilette de Vénus*, 17, 224.
- *Vénus au bain*, 17.
- *Vénus aux forges de Vulcain*, 5, 23, 233.
- *Vénus désarmant l'Amour*, 17.
- *Vénus et l'Amour endormis*, 17.
- *Vénus instruisant l'Amour*, 17.
- *Vertumne et Pomone*, 23.
- BOULLOGNE (Bon), peintre.
 - *Mariage de sainte Catherine*, 68.
- BOULLOGNE (J.-N. DE), intendant des Finances, 37.
- BOULLOGNE (Louis DE), peintre d'histoire, 11, 175, 182, 258, 266, 271.
- BOUNIEU, peintre d'histoire et de genre, 32, 36, 135, 190, 234, 254, 274, 283.
- *Adam et Ève chassés du Paradis*, 274.
- *Bethsabée*, 274.
- *Le Déluge*, 275.
- *Henri IV après la bataille d'Ivry*, 283.
- *Jugement de Midas*, 234.
- *Madeleine*, 274.
- *La Naissance de Henri IV*, 283.
- *Sapho*, 249.
- *Supplice d'une Vestale*, 251.
- BOUQUIER (Gabriel), écrivain, 132.
- BOURDON (Sébastien), 209, 273.
- BOURGEOIS DE BOYNES, intendant, 117.
- BOUTIN, amateur, 145.
- BOYDELL, graveur, 156.
- BOZE (CL. G. DE), amateur, 121, 123.
- BRÉBION, architecte, 65.
- BRÉHAN (comte DE), 56.
- BRENET, peintre d'histoire, 26, 30, 32, 44, 53, 91, 101, 168, 190, 212, 254, 268, 283, 285.
- *L'affranchi Cressinus*, 51, 164, 210, 251, 254.
- *Le Bon Pasteur*, 210.
- *Cincinnatus*, 210, 252, 254.
- *Combat des Grecs et des Troyens sur le corps de Patrocle*, 241.
- *Courage de L. Metellus* (sujet proposé), 472.
- *Courtoisie de Bayard*, 170, 210, 283.
- *Le jeune Alcibiade méditant sur les leçons de Socrate*, 251.
- *Metellus sauvé par son fils*, 52, 210, 251-252, 254.
- *Mort de Du Guesclin*, 51, 164, 210, 283, 285.
- *Piété des Dames romaines*, 47, 210, 252.

- *Romulus et Rémus*, 252.
- *Saint Denis prêt d'être martyrisé*, 268, 269.
- *Saint Louis recevant les ambassadeurs*, 210.
- *Virginius prêt à poignarder sa fille*, 252, 254.
- BRETEUIL (bailli DE), 56, 105.
- BRETEUIL (baron DE), 45, 63.
- BRETON (Luc), sculpteur, 118.
- BRIARD (G.), peintre d'histoire, 26, 28, 53, 62, 73, 99, 100, 101, 190, 230, 237, 268, 269.
- *Passage des âmes du Purgatoire au Ciel*, 268, 269.
- *Psyché conduite à l'Immortalité*, 28, 230.
- *Les Travaux d'Hercule*, 237.
- BRIL (Paul), 17.
- BRIZARD, acteur de la Comédie-Française, 221.
- BROUWER (Adriaan), 68.
- BRUGES, 213.
- Musée moderne, 274.
- BRUNETTI (Les), peintres décorateurs, 259.
- BRUTUS (Lucius Junius), 164.
- BRUTUS (Lucretius), 141, 142.
- BRUXELLES, 67.
- BUCKINGHAM-SIRE, 159.
- BUFFON, 5.
- BURKE (Th.), graveur, 156.
- BURY, écrivain, 160.
- CAEN.
- Lycée, 265, 280.
- Musée, 229, 233, 263.
- CALLET, peintre d'histoire, 47, 52, 53, 211, 237, 254, 255.
- *Achille traînant le cadavre d'Hector*, 157.
- *Fête à Palès*, 252, 255.
- *Le Printemps ou Flore et Zéphire*, 238.
- *Sacrifice à Saturne*, 252.
- *Vénus à sa toilette*, 237.
- CALLIRHOÉ, princesse du sang royal de Calydon, 236.
- CALMET (DOM), 10, 88.
- CALVIÈRES (maréchal DE), 8.
- CAMBRAI.
- École académique, 117, 118, 119, 123.
- CAMBRY (Jacques), écrivain, 144.
- CAMMAS (François), peintre de Toulouse, 133-136, 278, 282.
- *Allégorie à la mort de M^{sr} le Dauphin*, 278.
- *Allégorie à la naissance de Madame Royale*, 281.
- *Allégorie sur le Rappel des Parlements (Louis XVI rendant à la Justice un glaive orné de palmes et de fleurs)*, 282.
- CAMPAN, secrétaire de Marie-Antoinette, 156.
- CAMUS, député à l'Assemblée constituante, 49.
- CANGE (DU), écrivain, 9.
- CANILLAC (abbé DE), 99, 179.
- CARAVAGE (Michel-Ange DE), 101, 132.
- CARCASSONNE.
- Musée, 252.
- CARÈME (Claude-François), dessinateur, 13, 166.
- CARESME (Philippe), peintre d'Histoire, 27, 190, 283.
- *Henri IV laissant entrer des vivres dans Paris*, 283.
- *Sully donnant de l'argent à Henri IV*, 283.
- CARLIER, peintre de Dunkerque, 133.
- CARRACHE (Annibal), 66, 72, 226, 268, 272.
- CARRACHES (Les), peintres, 4, 90, 100, 143, 186, 191, 205, 206, 226, 238, 260, 264, 266, 267.
- *Communion de saint Jérôme*, 272.
- CARS (Laurent), graveur, 182.
- CASANOVA (François), peintre de batailles, 279, 284.
- *L'ambassade du comte de Saint-Priest à Constantinople*, 284.
- *La Bataille de Fribourg*, 279.
- *La Bataille de Lens*, 279.
- *Le Dévouement de d'Assas*, 284.
- *Le Prince Pierre Repnin délivré de prison*, 284.
- *Le Comte de Saint-Priest à la Conférence*, 284.
- CASTEL-GANDOLFO, 112.
- CASTIGLIONE (Benedetto), 182.
- CATHERINE II, 232, 268.
- CATON, 159.
- CAYLUS (comte DE), amateur et écrivain, 5, 8, 12, 23, 75, 76, 80, 81, 82, 83, 86, 87, 90, 92-95, 97, 99, 110, 122, 126, 127, 130, 131, 138, 139, 145, 164, 166, 167, 170, 172, 180, 181, 191, 193-195, 202, 228, 263.
- CAZES (P.-J.), peintre d'histoire, 6, 11, 30, 174.
- *Enlèvement d'Europe*, 6, 174, 175.
- CÉSAR, 141, 164.
- CHABOT (comte DE), amateur, 202.
- CHALGRIN, architecte, 16, 145.
- CHALLE (Michel-Ange), 31, 32, 86, 190, 193, 198, 199, 235, 247.
- *Agrippine frappée par Anicetus*, 199.
- *Cléopâtre expirante*, 199, 246.
- *Dessins d'architecture*, 200.
- *Didon sur le bûcher*, 199, 227.
- *Forêt de Vesta*, 200.
- *Hector reprochant à Pâris sa lâcheté*, 235.
- *Jugement dernier*, 264.
- *Jupiter et Leda*, 228.
- *Lucrèce mourante*, 199, 245.
- *Saint Hippolyte*, 264.
- *Socrate recevant la ciguë*, 199, 246, 247, 253.

- *Tombeau des Horaces et des Curiaces*, 200.
- CHAMPAGNE (Ph. DE).
- *La Cène*, 68.
- CHARDIGNY, sculpteur, 55.
- CHARDIN, 3, 17, 19, 30, 33, 36, 44, 75, 140, 141, 181, 184, 187.
- *Les petits dessinateurs*, 140.
- CHARLEMAGNE, 164.
- CHARTRES.
- Musée, 241, 252.
- CHARTRES (duc DE), 162, 186, 202, 230, 274.
- CHATELLERAULT.
- École académique, 117.
- CHAUFOURRIER, professeur-adjoint de perspective, 86.
- CHAUSSARD, publiciste, 190, 285.
- CHÉRAMY (collection), 218.
- CHERBOURG.
- Musée, 219.
- CHILDEBERT, 172.
- CHILDÉRIC, 172.
- CHINOIS (peinture des), 131.
- CHIORE (princesse), 164.
- CHOISEUL (Léopold-Charles DE), archevêque de Cambrai, 156-157.
- CHOISEUL-GOUFFIER (comte DE), 56, 146.
- CHOISY (château de), 23, 26, 28, 29, 187, 195, 202.
- CHOMPRÉ, écrivain, 10.
- CIGNANI (Carlo), 102, 183.
- CININNATUS, 159.
- CLAIRAMBAULT (collection), 172.
- CLAIRON (M^{lle}), 145, 167.
- CLÉOPATRE, 141.
- CLÉRISSEAU, architecte, 65, 103, 104, 108.
- CLERMONT (J.-F.), peintre, 38, 126.
- CLODION, sculpteur.
- *Montesquieu*, 171.
- CLOUET (Les), 62.
- CLOVIS, 172.
- COBENZL (comte DE), amateur, 259.
- COCHIN (C.-N.), dessinateur, graveur et publiciste, 5, 14-16, 20-40, 42, 43, 44, 62, 66, 72, 73, 76, 80, 81, 82, 83, 93-95, 97, 100, 101, 106, 109, 125, 132, 133, 139, 141, 165, 166, 172, 181, 187, 188, 197, 207, 223, 230, 235, 245, 247, 249, 250, 276.
- Ses dessins pour l'*Abbrégé chronologique* du Président Hénault, 165, 172.
- *Frontispice de l'Encyclopédie*, 23.
- *Iconologie*, 23.
- *Lycurque blessé*, 246, 247.
- COLBERT, 1, 3, 4, 7, 63, 98, 124.
- COLIGNY (l'amiral DE), 50.
- COLINS, marchand de tableaux, 66.
- COLLÉ, littérateur, 160, 172, 270.
- COLLIN DE VERMONT, peinture d'histoire, 2, 20, 30, 175-176, 205, 245.
- *Alexandre faisant renfermer l'Iliade*, 245.
- *Alexandre résistant au sommeil*, 245.
- *Présentation de la Vierge*, 176, 264.
- *Pyrrhus enfant reconnu par Glaucias*, 176, 245.
- *Vie de Cyrus*, 176.
- COLOGNE, 68.
- COMPIÈGNE.
- Château de, 49, 162, 182.
- Église Saint-Jacques, 184.
- Musée Vivenel, 220.
- CONDÉ (prince DE), 118.
- CONDILLAC (abbé DE), 18, 143.
- CONSTANTIN (Antoine), peintre, 126.
- CONSTANTIN, empereur, 164.
- CONTI (prince DE), 68.
- CORÉBUS, grand prêtre de Bacchus, 236.
- CORIOLAN, 24, 26, 164.
- CORNEILLE (Pierre), 10, 100, 144, 221.
- CORRÈGE (LE), 90, 104, 105, 139, 180, 182, 186, 226, 260.
- CORTONE (Pierre DE), 75, 90, 100, 101, 209, 214, 254, 255.
- *L'Enlèvement des Sabines*, 128, 134.
- *Réconciliation de Jacob et d'Ésaü*, 69.
- COSSÉ (comte DE), amateur, 202.
- COSSIERS.
- *Adoration des Bergers*, 67.
- COSTA (Henry), 178.
- COUCHÉ (J.), graveur, 185.
- COURAJOD, écrivain, 91, 92, 115.
- COURÈGE (ou CORÈGE), peintre bordelais, 136.
- *Énée voulant tuer Hélène*, 136.
- *Henri IV et Gabrielle d'Estrées*, 136, 280.
- *Ulysse et Astyanax*, 136.
- COURTONNE, géomètre, 87.
- COUSIN (Jean), 62.
- COUSTOU (G.), sculpteur, 11.
- COYPEL (Les), peintres d'histoire, II, 2, 183, 218, 226, 227.
- COYPEL (Antoine), peintre d'histoire et publiciste, 10, 95, 130, 166, 174, 245, 258.
- COYPEL (Charles-Antoine), peintre d'histoire, 2-13, 18, 20, 21, 31, 32, 42, 66, 71, 75, 76, 87, 89, 92, 94, 95, 121, 138, 174, 175, 210, 261, 263.
- *Ecce Homo*, 5, 263.
- *La France recevant le duc de Bourgogne*, 277.
- *Histoire d'Armide*, 2.
- *Histoire de Don Quichotte*, 174.
- *Madame Henriette de France*, 261.
- *Scènes d'Opéra, de Tragédie et de Comédie*, 5, 29, 174.

- *Tenture de Dresde*, 5-6, 174.
- COYPEL (Noël), 162.
- *Alexandre-Sévère*, 162.
- *Ptolémée-Philadelphe*, 162.
- *Trajan*, 162.
- CRAYER (G. DE), 69.
- *Portrait de Cromwell*, 67.
- CRÉBILLON, auteur dramatique, 273.
- CREUTZ (comte DE), amateur, 202.
- CRILLON (marquis DE), amateur, 66.
- CROISMARE (marquis DE), 147.
- CUNEGO (D.), graveur, 153, 156.
- CURTIUS, 164.
- CUYP, 68.
- CYPIERRE (marquis DE), sa collection, 183.
- CYRUS, 24, 164.

- DACIER (M^{me}), 95.
- DALTON, écrivain, 146.
- DAMERY (chevalier DE), auteur, 202.
- DANCE-HOLLAND, peintre d'histoire, 104, 153.
- *Rencontre de Vénus et d'Énée*, 153.
- *Virginius venant de tuer sa fille*, 153, 156.
- DANDRÉ-BARDON, peintre d'histoire et écrivain, 24, 80, 81, 85, 89-90, 94, 126, 127, 130, 171, 180, 215, 228.
- *La mort de Socrate*, 89, 245.
- Ses écrits : *Le Passage du Var ou l'Incur-sion des Autrichiens en Provence* (1750), 89; *Traité de Peinture*, 89-90; *Histoire univer-selle*, 89-90.
- DANDRILLON, peintre bordelais, 125.
- DANIEL (le P.), 10.
- DANZEL (Jacques), graveur, 249.
- DAUDET DE JOSSAC, publiciste, 165.
- DAVID, peintre de Marseille, 136.
- DAVID (F.-A.), graveur, 146.
- Son *Histoire d'Angleterre*, 172.
- DAVID (J.-L.), peintre d'histoire, II, 18, 32, 53, 91, 94, 99, 112, 113, 142, 156, 157, 178, 197, 211, 212, 213, 214, 215, 216-222, 256, 273, 274, 287, 288, 289.
- *Andromaque devant le cadavre d'Hector*, 157, 221, 241, 242, 243.
- *Apollon et Diane perçant de flèches les en-fants de Niobé*, 218.
- *Bélisaire*, 220-221, 252, 253, 257.
- *Christ en croix*, 221, 274.
- *Combat de Minerve contre Mars*, 214, 217.
- *Funérailles de Patrocle*, 219-220.
- *Hector*, 219.
- *Horace condamné à mort*, 47, 221.
- *La maladie d'Antiochus*, 218.
- *Mort de Sénèque*, 215, 218.
- *Saint Jérôme*, 113.
- *Saint Roch*, 219, 220, 274.
- *Le Serment des Horaces*, IV, 25, 47, 143, 212, 216, 217, 221-222, 246, 250, 252, 253, 254-255, 257, 258, 273-274, 287-289.
- DAVID (Jules), neveu et biographe du peintre Louis David, 217.
- DÉCIUS, 164.
- DELACROIX (Eugène), 271, 289.
- DELAHAYE, fermier-général, 193.
- DELÉCLUZE (E.-J.), écrivain, 217.
- DELOBEL (Nicolas), peintre, 2, 277.
- *La Paix d'Aix-la-Chapelle*, 277.
- DEMARNE (J.-L.), peintre, 284.
- *Le comte d'Estaing récompensant un ser-geant au siège de La Grenade*, 284.
- *Louis XV après Fontenoy*, 284.
- DEMARTEAU, graveur, 73, 85.
- DESCAMPS (J.-B.), peintre de genre, 42, 96, 118, 121, 125, 126, 133, 205, 277.
- *L'Histoire de Dunkerque*, 277.
- DESCARTES (statue de), 171.
- DESCHAMPS, modèle, 79.
- DESCOURS (Michel-Pierre), 135.
- DESEINE (P.-L.), sculpteur, 45.
- DESFRICHES (Th.-A.), dessinateur, 22, 118, 207.
- DESHAYS, peintre d'histoire, 24, 25, 26, 31, 67, 91, 102, 109, 135, 168, 187, 190, 200, 205-207, 208, 209, 211, 235, 249, 264, 266-267, 268, 269, 273.
- *Achille et le Scamandre*, 206, 235.
- *Artémise au tombeau de Mausole*, 206, 249.
- *Le Cadavre d'Hector*, 206, 208, 227.
- *La Charité romaine*, 245.
- *La Colère d'Achille*, 206.
- *Le comte de Comminges*, 206, 280.
- *David et Bethsabée*, 264.
- *Mariage de la Vierge*, 168, 266.
- *Martyre de saint André*, 206, 264, 266, 267.
- *Reproches d'Hector à Paris*, 206.
- *Résurrection de Lazare*, 206, 266, 267.
- *Saint André au tombeau*, 267.
- *Saint Benoît recevant le viatique*, 266.
- *Saint Jérôme*, 206.
- *Saint Pierre délivré de prison*, 266, 267.
- *Saint Victor condamné*, 206, 266, 267.
- *Tenture de l'Iliade*, 206, 235.
- DESMARETS, correspondant de Winckelmann à Paris, 105.
- DESPORTES (C.-F.), peintre et conférencier, 12, 13, 94, 95.
- DESPORTES (François), peintre de chasses et de natures-mortes, 182.
- DEVOSGE, peintre, 118.
- DIDEROT, 23, 37, 43, 76, 77, 85, 92, 93, 106, 110, 140-143, 147, 152, 158, 163, 164, 165,

- 166, 169, 170, 181, 183, 186, 196, 200, 201-204, 210, 227, 232, 234, 235, 239, 247, 248, 251, 265, 266, 267, 269, 279.
- DIJON.
— École académique, 117, 118, 119, 123, 134, 135.
— Musée, 183, 252.
- DIODORE DE SICILE, 10.
- DIOMÈDE, 159.
- DOLCI (Carlo), 183.
- DOMINQUIN (LE), 4, 17, 90, 99-100, 143, 191, 206, 209, 219, 226, 245, 264, 269, 272, 274.
— *Communion de saint Jérôme*, 99, 208, 272.
— *Sainte Cécile* (copies), 99, 127.
— *Vies de saint Nil et de saint Barthélemy*, 208.
- DONCRE (Dominique), peintre, 126.
- DOU (Gérard),
— *L'Épicière*, 69.
- DOUAI.
— Chambre du Parlement, 210.
— École académique, 117, 123.
— Église Saint-Pierre, 211, 266, 271, 273.
— Musée, 211, 241.
- DOUAT, avocat, 118, 130.
- DOYEN (François), peintre d'histoire, 25, 26, 31, 42-44, 53, 54, 91, 94, 99, 102, 111, 129, 187, 190, 207-209, 233, 235, 240, 269-272, 273, 289.
— *Andromaque défendant Astyanax*, 208, 235.
— *Fête au Dieu des Jardins*, 207.
— *Jupiter à qui Hébé verse le nectar*, 229.
— *Mars vaincu par Minerve*, 209.
— *Miracle des Ardens*, 43, 142, 208, 209, 269-271, 272, 289.
— *Mort de saint Louis*, 209, 272.
— *Mort de Virginie*, 208, 245.
— *Neptune et Amphitrite*, 27.
— *Nymphe ayant volé un nid d'Amours*, 209, 240.
— *Nymphe enivrant l'Amour*, 240.
— *Retour de Priam*, 209.
— *Vénus blessée par Diomède*, 208, 209, 235.
— *Vie de saint Grégoire*, 209, 271-272.
— *Vie de saint Louis*, 272.
- DRESDE (académie de), 37, 103.
- DROUAI (François-Hubert), portraitiste, 22, 98.
- DROUAI (J.-G.), peintre d'histoire, 98, 99, 113, 222.
— *La Cananéenne aux pieds du Christ*, 275, 287.
- DU BARRY (comtesse), 28, 35, 196, 230, 232, 233.
- DU BOS (abbé), 276.
- DUCIS, écrivain, 47, 145.
- DUFLOS, peintre, 99.
- DUFOURNY DE VILLIERS, anatomiste, 85.
- DU FRESNOY (C.-A.), 130, 162.
— *La Mort de Socrate*, 162.
- DU GUESCLIN, 50, 160.
- DUHAMEL, jurat de Bordeaux, 123.
- DUJACQUELIN, amateur poitevin, 132.
- DUJARDIN (Karel).
— *Le Charlatan*, 68.
- DULAC (collection), 289.
- DULWICH (galerie du collège de), 162.
- DUMONT (G.-M.), architecte, 146.
- DUMONT LE ROMAIN, peintre d'histoire, 6, 11, 30, 45, 88, 176, 225.
— *Atalante et Méléagre*, 225.
— *Bethsabée au bain*, 261.
— *Mucius Scævola*, 6, 177, 245.
— *Publication de la Paix en 1748*, 177, 278.
- DUNKARTON, graveur, 156.
- DUNKERQUE.
— Musée, 277.
- DUPACQUIER, sculpteur, 113.
- DUPONT DE NEMOURS, 170, 272.
- DUPRÉ DE SAINT-MAUR, intendant, 120.
- DUPUIS, graveur, 182, 184.
- DURAMEAU, peintre d'histoire, 26, 27, 30, 32, 42, 45, 47, 50, 53, 91, 126, 190, 212, 230, 237, 238, 243, 244, 254, 255, 271, 272, 273, 283.
— *Les Amours des Dieux*, 231.
— *Apollon couronnant les Arts*, 28, 230.
— *Cléobis et Biton*, 51, 252, 255.
— *Combat de Darès et Entelle*, 52, 243, 244, 255.
— *Contenance de Bayard*, 51, 164, 170, 283.
— *L'Été ou Cérès et ses compagnes*, 238.
— *Le Lever de l'Aurore*, 238.
— *Retour de Bélisaire*, 252.
— *Saint François de Sales mourant*, 271.
— *Sainte Famille*, 265.
— *Le Triomphe de la Justice*, 231.
- DUSSAUD (collection), 222.
- DUSSAUSOY (M.), publiciste, 159.
- DÜSSELDORF (galerie de), 68.
- EARLOM (R.), graveur, 156.
- ÉGYPTE, 24, 169.
- EISEN, peintre d'histoire, 56.
- ELISABETH, impératrice de Russie, 201.
- ENGERAND (F.), publiciste, 67.
- EPAMINONDAS, 164.
- ESCHYLE, 145.
- ESPAGNE (reine douairière d'), 9.
- ESTÈVE, critique d'art, 138, 140, 180, 192.
- FABRICIUS, 159, 164.

- FALCONET, sculpteur et écrivain, 76, 94, 106, 170.
 — *Pierre le Grand*, 170.
 FAVANNES (Henri DE), peintre d'histoire, 172, 225.
 — *Adonis confié aux nymphes*, 225.
 — *Armide désarmée*, 225.
 — *Ceyx et Alcione*, 225.
 — *Chaste Suzanne*, 261.
 FAVRAY, peintre, 99, 280.
 — *Audience donnée à M. de Saint-Priest par le Sultan*, 280.
 FÉLIBIEN, 95, 130, 140.
 FELINO (vente), 208.
 FÉNELON (statue de), 171.
 FENOUIL, peintre, 118, 126.
 FERRAND DE MONTHELON, directeur de l'École académique de Reims, 119, 126, 128.
 FERRARE, 191.
 FESSARD, graveur, 259.
 FILLEAU (Henri), Élève de l'Académie de Poitiers, 131.
 FLAVIUS JOSÈPHE, 24.
 FLIPART (J.-J.), graveur, 80, 246, 248.
 FLORENCE, 110, 111, 191.
 — Musée des Offices, 162.
 FONTAINE, publiciste du XVIII^e siècle, 182, 207.
 FONTAINE (André), écrivain, 152.
 FONTAINEBLEAU (palais de), 6, 49, 183, 185, 201, 203, 225, 229, 231, 234, 245, 248, 252.
 — Chapelle, 52, 272, 273.
 — Salle du Conseil, 225.
 — Salle à manger, 185.
 FRAGONARD (Honoré), 19, 27, 31, 32, 36, 62, 73, 91, 111, 190, 202, 203, 211, 218, 232, 233, 235.
 — *Adoration des bergers*, 265.
 — *L'Amour qui embrase l'Univers*, 233.
 — *Corésus et Callirhoé*, 26, 28, 233, 235, 236, 241.
 — *Les Grâces*, 233.
 — *La Nuit*, 233.
 — *Progrès de l'Amour dans le cœur des jeunes filles*, 232.
 — *Vénus et l'Amour*, 233.
 FRANÇOIS I^{er}, 164, 286.
 FRANKLIN (Benjamin), 239.
 FRÉDÉRIC II, roi de Prusse, 180, 226.
 FRÉDOU, portraitiste, 22, 53.
 FRÉMIN (René), sculpteur, 11.
 FRÉRET, secrétaire de l'Académie des Belles-Lettres, 8, 13, 166.
 FRÉRON, publiciste, 140, 147, 169, 228, 235.
 FRONTIER (J.-C.), peintre, 126.
 GABRIEL, architecte, 15, 64, 145.
 GAGNEREAUX (Bénigne), 135, 242.
 — *Œdipe aveugle*, 134, 242.
 GAGNIÈRES (collection), 172.
 GAILLARD, écrivain, 160.
 GAILLARD, graveur, 245.
 GALIANI (abbé), 200.
 GALLOCHE (Louis), peintre d'histoire, 6, 12, 30, 31, 76, 81, 82, 94, 175.
 — *Coriolan*, 6, 175, 245.
 GAMELIN (Jacques), peintre, 85, 105, 134, 135, 136, 282.
 — *Louis XVI accueillant la Vérité*, 282.
 GAND, 67.
 GAUFFIER, peintre d'histoire, 100.
 GAUTIER-DAGOTY, le père, graveur, 85.
 GAUTIER-DAGOTY, le fils, 172.
 — *Son Recueil chronologique des Portraits des Rois de France*, 172.
 GAUTRUCHE (le P.), écrivain, 10, 228.
 GÈNES, 191.
 GEOFFRIN (M^{me}), 47, 180, 183, 192, 193, 194, 202, 265.
 GEORGE III, roi d'Angleterre, 154.
 GÉRICHAULT (Th.), 289.
 GERMAIN (Thomas), orfèvre, 16.
 GESSNER (Salomon), 18, 134, 144, 153, 155, 156, 158.
 GIBELIN, peintre d'histoire, 230, 237.
 — *Esculape découvrant l'anatomie*, 231.
 — *Protection accordée par Louis XV à la Chirurgie*, 278.
 — *Saint François d'Assise prêchant*, 275.
 GIFFART (Pierre), graveur, 9.
 GIORDANO (Luca), peintre, 17, 102, 246.
 GIORGIONE (Le).
 — *Pastorale*, 127.
 — *Portrait de Bayard* (?), 67.
 GIRAL (Jacques), 117, 118, 126, 190, 193.
 GIROUST (G.-A.-T.), peintre d'histoire, 197.
 GLAUCIAS, roi d'Illyrie, 26.
 GLÜCK, 145.
 GLYCÈRE, marchande de fleurs à Athènes, 232, 248.
 GOBELINS (manufacture des), 2, 7, 22, 25, 26, 28, 31, 45, 46, 50, 52, 53, 176, 179, 188, 189, 213, 225, 226, 283.
 — École des, 124.
 GODEFROID, peintre, 101.
 GOIFFON, vétérinaire, 86.
 GOIS, sculpteur, 85, 107.
 GONCOURT (Edmond DE), écrivain, 202.
 GOUGENOT (abbé), 39, 92-94, 101, 127.
 GRAVELOT, dessinateur, 185.
 GRÈCE (la), 147, 161, 163.
 GREEN (W.), graveur, 156.
 GRENOBLE.

- École académique, 116, 118, 122, 125.
- Musée, 99, 101, 194, 228, 249, 283.
- GRENVILLE TEMPLE (Lord Richard), 159.
- GREUZE, peintre de genre, 22, 36, 62, 140, 196, 215, 239, 248, 250, 254.
- *L'accordée de Village*, 17, 68, 275.
- *L'Innocence enchaînée par les Amours*, 240.
- *La lecture de la Bible*, 140, 163.
- *Le modèle honnête*, 239.
- *Septime-Sévère reprochant à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner*, 36, 168, 249, 250, 253.
- GRIMM, 139, 147, 148, 161, 180, 181, 183, 212, 221, 226, 228, 260, 262.
- GROGNARD (Alexis), peintre, 126, 197.
- GROS (baron), peintre d'histoire, 271, 289.
- GROSIER (abbé), publiciste, 144.
- GROSSARD, chirurgien, 129, 132.
- GROSVENOR GALLERY, 154.
- GROTTA-FERRATA (monastère de), 100, 208.
- GUARINI (le P.), architecte, 16.
- GUERCHIN (LE), 68, 69, 101, 191, 206, 245, 254, 262.
- GUÉRIN (François), peintre, 281.
- *Allégorie à la naissance du Dauphin*, 281.
- GUIBAL (Nicolas), peintre, 94, 104, 144.
- GUIBERT (comte DE), littérateur, 161.
- GUIDE (LE), peintre, 5, 15, 66, 68, 101, 132, 182, 186, 191, 199, 206, 215, 219, 226, 242, 254.
- *Saint Jean dans le désert*, 68.
- GUIMARD (M^{lle}), 218, 230, 237.
- GUIMOND DE LA TOUCHE, 144.
- GUSTAVE III, roi de Suède, 134.
- GUYARD DE BERVILLE, historien, 160.
- GUYS, écrivain, 144, 147.
- HAGEDORN, écrivain, 130, 132, 144, 162, 168.
- HAÏD (J.-G.), graveur, 153, 156.
- HALLÉ (Claude-Guy), 126.
- HALLÉ (Noël), peintre d'histoire, 6, 22, 24, 29, 31, 53, 54, 62, 97, 112, 113, 177-178, 187-190, 207, 225, 234, 245-246, 249, 254, 261, 279.
- *Abraham recevant les anges*, 169, 265.
- *Achille à la Cour de Déidamie*, 29, 189, 234.
- *Adoration des Bergers*, 169, 265.
- *Agésilas, roi de Sparte, jouant avec ses enfants*, 252.
- *Cimon l'Athénien*, 51, 188, 252.
- *Cornélie, mère des Gracques*, 188, 252.
- *Fête à Bacchus*, 226.
- *Fuite en Égypte*, 189.
- *Hercule et Omphale*, 225.
- *Hippomène et Atalante*, 189.
- *Io changée en vache*, 189, 226.
- *Jésus laissant venir les petits enfants*, 189.
- *Jupiter et Calisto*, 225.
- *Midi*, 189.
- *Mort de Sénèque*, 188, 245, 246.
- *Publication de la Paix de 1763*, 278, 279.
- *Saint Vincent de Paul prêchant*, 265.
- *Sainte Famille*, 189.
- *Scilurus*, 168, 188, 249.
- *Silène barbouillé de mûres*, 29, 189.
- *Trajan rendant la justice*, 24, 188, 249.
- *Triomphe de Bacchus*, 27.
- *La Vendange*, 234.
- *Vénus et l'Amour*, 225.
- HALLÉ (Paul), collectionneur, 265.
- HAMILTON (Gavin), peintre d'histoire, 104, 152, 153, 156, 157.
- *Achille pleurant la mort de Patrocle*, 153, 156.
- *Achille trainant le cadavre d'Hector*, 153, 157.
- *Agrippine pleurant sur le tombeau de Germanicus*, 153.
- *Andromaque pleurant sur le cadavre d'Hector*, 153, 156, 157.
- *Enlèvement de Briseïs*, 153, 156, 157.
- *Mort de Lucrèce*, 153.
- *Priam suppliant Achille*, 153, 156.
- *Serment de Brutus Lucretius*, 156, 157.
- HAMILTON (William), peintre d'histoire, 104.
- HAMPTON-COURT (château de), 66.
- HANCARVILLE (D'), 146, 147.
- HAYER, peintre, 126.
- HAYRE (LE)
- Musée, 191, 262.
- HECTOR, 160, 168, 206.
- HÉNAULT (Président), son *Abrégé chronologique*, 159, 165, 172.
- HENRIETTE DE FRANCE, 261.
- HENRIQUEZ, graveur, 199, 245.
- HERCULANUM, 16, 103, 104, 145-146, 190, 195, 200, 248.
- HERCULE, 27, 78.
- HÉRODOTE, 88.
- HOGARTH, 163.
- HOLBACH (baron D'), amateur, 147.
- HOLBEIN, 68.
- HOLLANDE, 38, 67.
- HOMÈRE, 10, 27, 37, 88, 95, 139, 161, 168, 206.
- *L'Iliade*, 23, 26, 95, 196, 205, 206.
- HORTEMELS (F.), graveur, 182.
- HOUASSE (R.-A.), 107, 174.
- HOUDON, sculpteur.
- L'Écorché*, 84, 107, 130.
- *La statue de Voltaire*, 171.
- HOUEL, dessinateur, 146.

- HUET (J.-B.), 73.
 HULST (H.), amateur et écrivain, 8, 12, 13, 92, 94.
 HUQUIER, graveur, 85, 189.
 HUTCHINSON, philosophe anglais, 150, 158.
 HUTIN, peintre d'histoire, 38, 99.
- INGRES, 134.
 INVALIDES (Hôtel royal des), 26.
 INVAU (D'), intendant, 118.
 ISLES (D'), contrôleur général des Bâtiments, 8.
- JADELOT, anatomiste, 85.
 JANINET, graveur, 73, 224.
 JEANNE D'ARC, 164.
 JEAURAT (Étienne), peintre, 2, 30, 31, 32, 65, 167, 177.
 — *Diogène*, 6, 167, 245.
 JEAURAT (E.-S.), de l'Académie des Sciences, 86, 87.
 JÉRUSALEM, 24.
 JOLLAIN (N.-R.), peintre d'histoire, 27, 45, 52, 190, 273, 280, 281, 282.
 — *Bélisaire*, 249.
 — *Caius Furius Cressinus*, 249.
 — *Le Berger Faustus apporte à sa femme Romulus et Rémus*, 252.
 — *Gabrielle de Vergi*, 283.
 — *L'Humanité voulant arrêter le démon de la Guerre*, 282.
 — *L'Ordre remis dans les Finances*, 281.
 — *Philopœmen*, 252.
 — *Pierre de Valois, comte d'Alençon*, 280.
 — *Rotrou III, comte du Perche*, 280.
 — *Le Rétablissement de la Marine*, 281.
 JOLLAIN ou JOULLAIN, père, graveur, 157.
 JOLY (abbé), écrivain, 4.
 JOMBERT, libraire, 9, 72, 75, 77.
 JOMBERT (P.-Ch.), peintre d'histoire, 218.
 JORDAENS (Jacob), 182, 226, 233, 246.
 — *Adoration des Bergers*, 67.
 — *Jupiter chez Philémon et Baucis*, 233.
 — *Les vendeurs chassés du Temple*, 66.
 JOSEPH II, empereur, 67.
 JOSÉPIN
 — *Adam et Ève chassés du Paradis*, 68.
 JOSSE, éventailiste, 157.
 JOUVENET (Jean), peintre d'histoire, 2, 96, 174, 175, 258, 267.
 JOUYNEAU-DESLOGES, rédacteur en chef des *Affiches de Poitou*, amateur, 131, 132.
 JULES II, pape, 92.
 JULIEN DE PARME, peintre d'histoire, 68, 75, 97, 98, 100, 101, 105.
 JULIEN (Simon), peintre de Marseille, 135, 169, 197, 211, 271.
- *Saint Paul devant l'Aréopage*, 271.
 — *Triomphe d'Aurélien*, 169.
 JULIENNE (DE), amateur, 33, 55, 145, 202, 248.
 JUNIUS (Franciscus), écrivain, 140.
 JUVARA, architecte, 16.
- KAPELLER, peintre de Marseille, 136.
 KAUFFMANN (Angelica), 104, 153, 155, 156.
 — *Achille à la Cour de Déidamie*, 155.
 — *Adieux d'Hector*, 155, 156.
 — *L'amour ornant de fleurs Aglaé*, 156.
 — *Andromaque et Hécube pleurant*, 155, 157.
 — *Cléopâtre ornant le tombeau de Marc-Antoine*, 155, 156, 157.
 — *Junon et Vénus*, 155, 156.
 — *Offrande à l'Amour*, 155, 156.
 — *Retour de Télémaque*, 155.
 KOLBE (G.), graveur, 155.
- LABARTHE, peintre de Toulouse, 135, 136.
 LA BÉRAUDIÈRE (comte DE), amateur, 204, 225.
 LA BORDE (DE), amateur, 172, 202, 278, 280.
 LA BOURDONNAYE (DE), intendant, 118.
 LA BRUYÈRE, 162.
 LACOMBE, critique d'art, 65, 180.
 LACORÉ (Ch.-A. DE), intendant, 118.
 LACOUR (Pierre), 126, 135, 136.
 — *Ambassade de Sully à Londres*, 136.
 — *Cincinnatus*, 136.
 — *Cléopâtre*.
 — *Douleur d'Artémise*, 136.
 — *Priam demandant à Achille le corps d'Hector*, 134.
 LACROIX (abbé), amateur lyonnais, 123, 125.
 LACURNE DE SAINTE-PALAYE, écrivain et érudit, 160, 161.
 LAFON DE LADEBAT, amateur, 127, 132.
 LA FONT DE SAINT-YENNE, critique d'art, III, 1, 6, 7, 10, 64, 90, 138, 139, 163, 164, 167, 180, 184, 192, 198, 200.
 LA FOSSE, auteur dramatique, 236.
 LA FOSSE (Charles DE), peintre d'histoire, 2, 66, 174, 258, 271.
 — *Coriolan*, 37.
 LAGLEIRE, peintre, 118.
 LAGRENÉE (L.-J.-F.), l'ainé, 22, 24-26, 30-32, 47, 73, 91, 94, 97-99, 107, 112-114, 126-127, 135, 168, 171, 187, 190, 201-205, 209, 215, 233, 234, 235, 239, 240, 249, 254, 264, 265, 278, 279.
 — *Alcibiade et sa maîtresse*, 252.
 — *L'Amour abandonnant Psyché*, 240.
 — *L'Amour consolant Psyché*, 240.
 — *Apelle et Campaspe*, voy. *La Peinture*.
 — *L'Architecture*, 204.
 — *Bacchus et Ariane*, 203.

- *La Bonté et la Générosité*, 203, 204.
- *Calisto*, 203.
- *La Candeur*, 204.
- *Cérès et Triptolème*, 27, 204.
- *La Charité*, 204.
- *La Charité romaine*, 249.
- *Cléopâtre expirante*, 205.
- *Coriolan*, 127, 205, 249.
- *Diane et Actéon*, 203.
- *Écho et Narcisse*, 203.
- *L'Éducation de l'Amour*, 240.
- *Les Éléments*, 204.
- *L'enfant Jésus caressant sa mère*, 265.
- *L'Enfant Jésus prenant son bain*, 265.
- *Enlèvement de Déjanire*, 201.
- *L'Étude*, 204.
- *Fabricius refusant les présents*, 51, 164, 252.
- *La Fidélité*, 204.
- *Hersé, Aglaure et Mercure*, 203.
- *Joseph et Putiphar*, 264.
- *Jupiler et Antiope*, 203.
- *Jupiter et Junon sur le mont Ida*, 26.
- *La Justice et la Clémence*, 202, 203, 204.
- *La Lacédémonienne*, 205, 249.
- *La Mélancolie*, 201.
- *Mercury confiant Bacchus aux nymphes de Naxos*, 234.
- *Mithridate amoureux de Stratonice*, 252.
- *Mort de César*, 205, 249.
- *Mort de la femme de Darius*, 201, 205, 252, 254, 287.
- *Mort du Dauphin*, 278, 279.
- *Mort de Servius Tullius*, 205, 249.
- *La Musique*, 204.
- *La Peinture*, 204, 249.
- *La Philosophie*, 204.
- *La Poésie Héroïque*, 204.
- *La Poésie Pastorale*, 204.
- *Popilius en ambassade*, 52, 252.
- *Préparatifs du combat de Paris et de Ménélas*, 241.
- *Psyché surprenant l'Amour*, 26.
- *Les Quatre États*, 204, 231.
- *La Sagesse*, 204.
- *Saint Germain donnant une médaille à sainte Geneviève*, 265.
- *Sainte Cécile* (d'après Le Dominiquin), 99.
- *Sainte Famille*, 261.
- *La Sculpture*, 204.
- *Le Serment d'Agamemnon*, 205.
- *La Sincérité*, 204.
- *La tête de Pompée présentée à César*, 249.
- *Titus revoyant Jérusalem en ruines*, 24.
- *La Veuve de l'officier indien*, 252.
- *La Vierge aidant l'enfant Jésus à s'asseoir sur le mouton de saint Jean*, 265.
- *La Vierge conduisant l'enfant Jésus*, 265.
- *La Vierge préparant les aliments de l'enfant Jésus*, 265.
- *La Vierge présentant l'enfant Jésus tout nu à saint Joseph*, 265.
- *La Vierge tenant l'enfant Jésus tout nu sur ses genoux*, 265.
- *Vulcain surprenant Mars et Vénus*, 26.
- LAGRENÉE, le jeune, 31, 47, 62, 168, 190, 209, 233, 237, 238, 239, 254, 255, 272.
- *Apollon au milieu des Grâces et des Muses*, 237.
- *Diane au bain*, 239.
- *Fermeté de Jubellius Taurea*, 52, 252.
- *Fête à Bacchus*, 252-253, 255.
- *Les fils de Tarquin et Lucrèce*, 252, 255.
- *Hébé versant le nectar à Jupiter*, 238.
- *L'Hiver ou Éole déchaînant les vents*, 238.
- *Lucius Albinus et les Vestales*, 51, 252.
- *Mercury répandant l'Abondance*, 281.
- *Projet d'établissement du Muséum*, 282.
- *Renaud et Armide*, 171.
- *Télémaque*, 169.
- *Vestales faisant un sacrifice*, 252.
- LA GUÉPIÈRE (DE), architecte, 105.
- LA HARPE, 145.
- LAIRESSE (Gérard DE), 72.
- LA LIVE DE JULLY, amateur, 146-147, 194, 199, 202, 259, 261, 262.
- LALLEMAND, dessinateur, 172.
- LAMARIE (Jacques), sculpteur, 220.
- LAMARQUE, maître de pension, 91.
- LAMETH (Charles DE), 49.
- LA METTRIE (J. DE), philosophe, 224.
- LAMOTHE (DE), directeur de l'Académie de Bordeaux, 124, 130, 132.
- LANCRET, peintre de genre, 2, 73.
- LANFRANCO, 102, 183.
- LANGRES.
 - École académique, 117.
 - Musée, 229.
- LAON.
 - Musée, 283.
- LAPENNE, peintre de Toulouse, 133.
- LAPEYRE (DE), professeur d'architecture à Poitiers, 132.
- LA PLACE, littérateur, 160.
- LA PORTE (abbé DE), publiciste, 140, 168, 206, 207, 247, 266.
- LARGILLIÈRE (DE), portraitiste, 11, 127, 278.
- LA ROCHELLE.
 - École académique, 116, 118.
- LA RUE (Ph.-B. DE), peintre d'histoire, 190, 276.

- *La Bataille de Laufeldt*, 276.
- LA SALLE (Ph. DE), manufacturier, 54, 125.
- LA TOUR (Maurice-Quentin DE), portraitiste, 3, 6, 19, 22, 30, 81, 84, 86, 118, 126, 139, 176.
- LA TOUR (R. P. DE), 263.
- LA TRAVERSE, peintre, 101, 109.
- LAUGIER (abbé), 40, 101, 138, 140, 144, 167-169, 180, 192.
- LAURENT, graveur, 284.
- LAVALLÉE-POUSSIN, peintre, 135.
- *La Conquête des Indes*, 135, 283.
- *L'Histoire d'Alexandre*, 135.
- LAVATER (J.-G.), 86.
- LA VAUGUYON (duc DE), 278.
- LE BARBIER, l'ainé, peintre d'histoire, 135, 211, 281.
- *Allégorie à la Naissance du Dauphin*, 281.
- *Crillon, recevant la lettre de Henri IV*, 283.
- *Jeanne Hachette au siège de Beauvais*, 169, 283.
- *Le Jeu d'osselets chez les Grecs*, 253.
- *Le Marquis d'Estampes au siège de Cas-sel*, 283.
- *Sully aux genoux de Henri IV*, 283.
- LE BAS, graveur, 20, 73, 146, 173, 277.
- *L'Histoire de Dunkerque*, de J.-B. Des-camps, 277.
- LEBLANC (abbé), publiciste, 5, 6, 7, 14, 16, 110, 138, 166, 167, 178, 184.
- LE BLANC DE GUILLET, littérateur, 161.
- LE BLOND DE LA TOUR (Antoine), peintre, 115.
- LEBOUTEUX (Pierre), peintre, 127.
- LEBRUN, marchand de tableaux, 68.
- LEBRUN (abbé), 123, 140.
- LE BRUN (A.-J.), sculpteur, 105.
- LE BRUN (Charles), peintre d'histoire, II, IV, 1, 4, 11, 17, 42, 46, 56, 63, 66, 74, 80, 82, 90, 95, 139, 140, 166, 174, 175, 177, 182, 226, 238, 241, 245, 255, 266, 285, 288.
- *Défaite de Porus*, 182.
- *Horatius Coclès*, 162.
- *La Mort de Caton*, 162.
- *Mucius Scaevola*, 162.
- *Saint Charles Borromée*, 182.
- LEBRUN-PINDARE, littérateur, 221.
- LE CAMUS DE MÉZIÈRES, architecte, 61.
- LE CAT, chirurgien, 119, 129.
- LECLERC, commis des Finances, 35.
- LECLERC (Jacques-Sébastien), peintre et pro-fesseur de perspective, 86.
- LECLERC (Sébastien), le fils, peintre d'his-toire et professeur de géométrie et de pers-pective, 12, 73, 86, 87.
- *Moïse sauvé*, 6.
- LECLERCQ, peintre lillois, 136.
- LEDOUX, architecte, 145, 234.
- LEGEAY, architecte, 15.
- LEGENDRE (abbé), historien, 172.
- LEGRAND, peintre lillois, 136.
- LEGRAND, peintre portraitiste, de Montpellier, 190.
- LEGRAND D'AUSSY, littérateur, 161.
- LE HAY, graveur, 172.
- LEJEUNE, dessinateur, 172.
- Ses vignettes pour *l'Histoire d'Angleterre* de F.-A. David, 172.
- LEKAIN (H.-L.), acteur, 145, 167.
- LE LORRAIN (L.-J.), peintre d'histoire, 99, 147, 190, 193, 198, 277.
- *Repos d'Hercule*, 225.
- *Le Roi accordant sa protection aux Arts*, 277.
- *Sainte Catherine*, 198.
- LEMAIRE, modèle, 78.
- LE MANS.
- École académique, 116, 118, 120, 122.
- Musée, 162, 183.
- LEMIERRE, écrivain, 130, 144, 208.
- LE MIRE (Noël), graveur, 238.
- LEMOINE (J.-M.-A.), peintre de Rouen, 281.
- *L'Apothéose de Corneille*, 281.
- *Pierre Corneille dans sa bibliothèque*, 283.
- LEMONNIER (Ch.-A.), peintre d'histoire, 102, 135, 211, 218, 273, 274.
- *Mort de Caton d'Utique*, 253.
- *Saint Charles Borromée*, 274, 287.
- LEMOYNE (François), peintre d'histoire, II, III, 2, 3, 75, 94, 100, 126, 174, 175, 214, 225, 245, 258, 262.
- LEMOYNE (J.-B.), sculpteur, 187.
- LEMPEREUR, graveur, 67, 68, 184, 187, 226.
- LE NAIN.
- *Le Maréchal dans sa forge*, 68.
- LENFANT (Pierre), peintre de batailles, 175, 276, 279.
- *La Bataille de Fontenoy*, 276, 279.
- *La Bataille de Laufeldt*, 276, 279.
- *Siège de Mons*, 276.
- *Siège de Tournay*, 276.
- *Siège d'Ypres*, 276.
- LENOIR (Alexandre), fondateur du Musée des Monuments français, 43, 217.
- LENOIR, lieutenant-général de police, 58, 61.
- LENORMANT DE TOURNEHEM, directeur général des Bâtiments, 2-14, 18, 19, 21, 32, 47, 49, 64, 66, 71, 87, 92, 97, 99, 107, 124, 138, 174, 177.
- LENS (André), peintre, 67, 170, 171, 172.
- LÉON X, pape, 92.
- LEPAON (J.-B.), peintre de batailles, 279.

- LÉPICIE (Bernard), graveur, 4, 6, 11, 19, 20, 29, 30, 39, 87, 109, 166, 175.
- LÉPICIE (Nicolas-Bernard), peintre d'histoire et de genre, 27, 30, 45, 169, 172, 190, 254, 255, 278, 280.
- *Apothéose de Henri IV*, 278.
- *Fermeté de Porcia*, 51, 164, 252, 255.
- *Guillaume le Conquérant*, 280.
- *Jésus laissant venir à lui les petits enfants*, 265.
- *Piété de Fabius Dorso*, 252, 255.
- *Régulus retournant à Carthage*, 52, 157, 169, 252.
- Ses vignettes pour les *Figures de l'Histoire de France*, publ. par Le Bas, 172.
- Le ROY, architecte, 16, 103, 146.
- LE ROY DE BAZEMONT, peintre bordelais, 116, 118, 128.
- LESCALIER, peintre, 40.
- LESSING, 149.
- LESUEUR, amateur, 157.
- LE SUEUR, peintre d'histoire, 66, 90, 96, 139, 182, 229, 266, 268, 269, 270.
- *Histoire de saint Bruno*, 67, 73, 143, 144.
- *Muses et Amours*, 67.
- LETELLIER, architecte, 229.
- LE TILLIER, peintre, 129.
- LE TOURNEUR, publiciste, 161.
- LEUPOLD, peintre bordelais, 136.
- *La mort d'Abel*, 134.
- LEVASSEUR, graveur, 252, 253.
- LEVESQUE DE POUILLY, lieutenant de la ville de Reims, 118.
- LIANCOURT (duc DE), amateur, 202.
- LIBOURNE.
- Musée, 252.
- LIDEN, savant danois, 189.
- LIÉNEAU, amateur bordelais, 130.
- LIECDÉ DE SEPMANVILLE, critique d'art, 138.
- LIEVENS, peintre.
- *Visitation de la Vierge*, 67.
- LILLE.
- Ecole académique, 116, 118, 119, 123, 125, 128, 129, 134, 135, 136.
- Musée, 189, 201, 214, 220, 222, 252, 265.
- LILLEBONNE (comte DE), amateur, 198.
- LIMOGES.
- Musée, 189, 234.
- LITHUANIE (PALATIN DE), 201.
- LOIR, portraitiste, 60.
- LOMAZZO, écrivain, 9, 140.
- LONDRES, 69.
- LORCET, peintre, 122.
- LORIENT.
- MUSÉE, 252.
- LORRAINE (DE), graveur, 246.
- LORRAINE (duc DE), 115.
- LOUIS XIV, roi de France, 1, 276.
- LOUIS XV, roi de France, 8, 25, 111, 119, 121, 178, 180, 194, 276.
- LOUIS XVI, roi de France, 9, 280.
- LOUIS (Victor), architecte, 268.
- LOUVECIENNES (château de), 25, 196, 232, 233.
- LOUVOIS, ministre de Louis XIV, 1.
- LOWENDAL (abbé DE), amateur, 8.
- LUBERSAC (abbé DE), écrivain, 95.
- LUCRÈCE, romaine célèbre par sa vertu, 142.
- LUNÉVILLE.
- Musée, 253.
- LYCURGUE, 25, 159.
- LYON, 191.
- École académique, 115, 116, 118, 119, 120, 122, 123, 125, 126, 128, 132, 136.
- MABILLON (le P.), écrivain, 9.
- MACHAULT D'ARNOUVILLE, contrôleur général des Finances, 19.
- MACHY (DE), peintre de ruines et d'architecture, 86, 87, 146.
- MACON.
- École académique, 117, 123, 125.
- Musée, 162.
- MAHÉRAULT (collection), 185.
- MAIROBERT (Pidansat DE), publiciste et critique d'art, 42, 140, 164.
- MAJALD, amateur, 194.
- MAJOR (Thomas), écrivain, 146.
- MALESHERBES, ministre, 57, 122, 135.
- MALVASIA, écrivain, 9, 101.
- MANNHEIM, 68.
- MANSART (J.-H.), surintendant des Bâtiments, 1.
- MARATTE (Carle), 66, 75, 102, 183, 261.
- MARC-AURÈLE, empereur, 23, 24, 25, 106.
- MARCENAY DE GHUY (DE), graveur, 61, 144, 152, 157, 171.
- MARCHAIS (M^{me} DE), plus tard comtesse d'Angiviller, 41.
- MARÉCHAL (Sylvain), écrivain, 146.
- MARIE-ANTOINETTE, 28, 156, 230.
- MARIE LECKZINSKA, 194.
- MARIETTE (P.-J.), libraire, amateur et publiciste, III, 8, 9, 10, 12, 56, 82, 92-94, 101, 103, 127, 138, 145, 147, 150, 153, 157, 177, 191.
- MARIGNY (marquis DE) [connu d'abord sous le titre de marquis de Vandières], 14, 16-40, 42, 47, 49, 56, 65, 66, 67, 68, 83, 97, 99, 100, 102, 107-111, 124, 127, 180, 187, 188, 197, 202, 276.
- MARMONTEL, 23, 41, 158.
- MARON, peintre de Toulouse, 133.
- MARSEILLE, 89, 111, 191.

- École académique, 116, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 126, 127, 129, 130, 131, 134, 135, 136.
- Lazaristes, 191.
- Musée, 188, 245, 249, 262.
- Santé, 219-220, 274.
- MARTIN (G.), peintre d'histoire, 190.
- MARTINEZ (Chrysostome), anatomiste, 85.
- MARTINI, graveur, 275.
- MASSÉ (J.-B.), graveur, 12, 30, 31, 76, 82, 94, 191, 262.
- MATHON DE LA COUR, critique d'art, 140, 159, 168, 246, 249, 269.
- MAUREPAS, ministre, 57.
- MAURY (abbé), 160.
- MÉART, peintre de copies, 28, 57.
- MEISSONNIER, architecte, 15, 234.
- MÉNAGEOT, peintre d'histoire, 91, 94, 99, 100, 111, 112, 157, 211-212, 242, 243, 254, 273, 281, 282, 285-286, 289.
- *Adieux de Polyxène*, 211, 212, 241.
- *Allégorie à la naissance du Dauphin*, 212, 281-282.
- *Allégorie à la Paix de 1783*, 282.
- *Astyanax arraché des bras d'Andromaque*, 212, 241, 242, 243.
- *Charité romaine*, 212.
- *Cléopâtre au tombeau de Marc-Antoine*, 47, 157, 168, 212, 253, 255, 287.
- *Justification de Suzanne*, 211, 212.
- *Mort de Léonard de Vinci*, 170, 212, 283, 285-286.
- *La Peste de David*, 211, 212, 273.
- *Serment de Brutus* (sujet proposé), 47.
- *Tullie faisant passer son char sur le corps de son père*, 211.
- MENGES (Raphaël), 80, 99, 103-106, 147, 150, 164, 190, 214, 215, 219.
- *Courtisane grecque*, 147, 148.
- *L'Innocence*, 147.
- *Le Parnasse*, 104, 214.
- *Persée et Andromède*, 105.
- *Philosophe grec*, 147.
- *Le Plaisir*, 147.
- MERCIER (S.), littérateur, 161.
- MÉROVÉE, 172.
- MÉRY (abbé), écrivain, 171.
- METRAY, graveur, 144.
- METSU (Gabriel).
- *Le marché aux herbes*, 68.
- MICHEL, géomètre, 87.
- MICHEL (J.-B.), graveur, 199, 227.
- MICHEL-ANGE, III, 4, 15, 72, 100, 101, 191, 211, 219, 268.
- MICHEL DE L'HOSPITAL (statue de), 171.
- MIETTE DE VILLARS, publiciste, 214, 217, 218, 220.
- MIGER, graveur, 73.
- MILAN, 191.
- MILLET (Francisque), peintre, 268.
- *Saint Roch visitant les malades*, 268.
- MILTON, 10.
- MINEFLAS (G.), graveur, 284.
- MOITTE, sculpteur, 221.
- MOLA, peintre bolonais, 17.
- MOLÉ (le Président), 50, 283, 285-286.
- MOLÉ, publiciste, 171.
- MOLIERE, 10.
- MOMAL (J.-F.), peintre valenciennois, 126.
- MONCEAU (château et parc de), 49, 162.
- MONNET (Charles), peintre d'histoire et dessinateur, 27, 36, 85, 172, 190, 237, 238, 268, 280.
- *Crucifixion*, 269.
- *Le Dauphin et la Dauphine occupés de l'éducation de leurs enfants*, 280.
- *Le Dieu du Goût animant les Muses*, 238.
- MONTAIGLON (Anatole DE), 285.
- MONTAIGNE, 93.
- MONTESQUIEU, 5; sa statue, 171.
- MONTFAUCON (Le P.), 10, 145, 172.
- MONTPELLIER, 191.
- École académique, 116, 117, 118, 120, 126, 128, 130, 134, 135, 136.
- Hôpital général (chapelle), 191.
- Musée, 68, 219, 227, 252, 253, 273.
- MONT-SAINT-QUENTIN, près de Péronne (abbaye), 258, 260.
- MONTUCLA, secrétaire de la Direction générale des Bâtiments du Roi, 87.
- MONTULLÉ (DE), secrétaire des Commandements de la Reine, 37.
- MOREAU, architecte, 103.
- MOREAU LE JEUNE, dessinateur, 172.
- Ses vignettes pour la *Henriade*, 172.
- Ses dessins pour l'*Histoire de la maison de Bourbon*, de Désormeaux, 172.
- Pour la *Partie de chasse de Henri IV*, de Collé, 172.
- MORÉRI, historien, 10.
- MORGHEN (Ph.), graveur, 146.
- MORILLON, élève de Doyen, 129.
- MOULINEUF, secrétaire perpétuel de l'Académie de Marseille, 131.
- MOUTON, pensionnaire à l'Académie de Rome, 108.
- MULOT (abbé), 238.
- MUNICH, 68.
- MURILLO, 67, 182.
- *Vierge et enfant*, 69.
- MYRIS, dessinateur, 172.
- NANCY.
- École académique, 115.
- Musée, 6, 182, 211, 226.

NANTES.

- École académique, 116, 118, 119, 126.
- Musée, 252.

NAPLES, 69, 102, 103, 104, 130, 208, 220.

- NATOIRE (Ch.-J.), peintre d'histoire, II, III, 16, 18, 30, 32, 66, 91, 97, 98, 99, 100, 102, 104-112, 127, 176-180, 182, 184, 190, 191, 203, 205, 214, 245, 258-259, 262.

- *Arrivée de Cléopâtre en Tarse*, 110, 245.
- *L'Histoire de Marc-Antoine*, 2, 5, 22, 167, 179.

- *Léda*, 17.

- *Mort de saint Louis*, 104, 179, 258, 260.

- *La Naissance de Madame*, 277.

- *La Naissance du Sauveur* (Chapelle des Enfants-Trouvés), 258, 259.

- *Prédication de Saint-Ferréol (?)*, 179.

- *Repas de Cléopâtre et de Marc-Antoine*, 245.

- *Têtes d'étude*, 127.

- *Triomphe de Bacchus*, 6, 179, 226.

- NATTIER (Jean-Marc), portraitiste, 2, 19, 22, 30, 73.

NECKER, 48.

- NECKER (M^{me}), 141.

- NEUFFORGE (DE), dessinateur et architecte, 147, 194.

- « NIBELUNGEN », 161.

NÎMES.

- Musée, 245, 262.

NIORT.

- École académique, 117.

- NOAILLES (collection DE), 220, 221, 274.

- NONNOTTE, portraitiste, 94, 126, 132.

- NOVERRE, publiciste, 145.

OLIGNANI (le R. P.), 66.

- OPPENORDT, architecte, 15.

- ORATOIRE (congrégation de l'), 5, 263.

ORLÉANS.

- École académique, 117, 118, 119, 120, 122, 125, 126, 135.

- Musée, 6, 175, 189, 245, 262, 263, 266.

- ORLÉANS (duc d'), 31, 43, 185; son théâtre privé, 185.

- ORLÉANS (Louis-Philippe d'), gouverneur du Dauphiné, 118, 120, 123.

- ORRY, contrôleur général des Finances, 2, 8, 22, 33, 82, 97, 98.

- ORSAY (comte d'), amateur, 241.

OSSIAN, 161.

- OSTADE (VAN), 17.

- ODRY (J.-B.), peintre, 2, 12, 30, 94, 118, 126, 132.

- OVIDE (Métamorphoses d'), 10, 26, 27, 88, 203, 231.

- PADER (Hilaire), peintre et publiciste, 9.

- PADOUE, 191.

- PAESTUM (temples de), 16, 103, 104, 145-146.

- PAHIN DE LA BLANCHERIE, amateur, 62.

- PAIGNON-DYONVAL, amateur, 156.

- PAILLET, marchand de tableaux, 67, 68.

- PAJON, sculpteur, 39.

- PALLADIO, architecte, 16.

- PANINI, peintre 106, 146.

- PANISSE (J.-L.), élève de l'Académie de Marseille, 134.

- PAOLI (P.-A.), écrivain, 146.

- PARCY (comte DE), amateur, 81.

PARIS.

- Capucins (de la Chaussée-d'Antin), 275.

- Chambre des députés, 213, 283.

- Chartreux (cloître des), 67.

- Château de Bagatelle, 238.

- « Club des Arts », 63.

- « Colisée », 61, 62, 171.

- Collège de Bayeux, 62.

- Collège de France, 237.

- École de médecine, 231, 278.

- École nationale des Beaux-Arts, 194, 218, 228, 234, 241, 249.

- École royale des Élèves entretenus, 212.

- École royale des Élèves protégés, 10, 11, 31, 32, 33, 34, 35, 45, 46, 60, 77, 87-91, 107, 166, 177, 181, 197, 215.

- École royale militaire, 29-30, 210.

- Églises et chapelles :

- de l'Assomption, 182, 265, 275.

- de l'École militaire, 29-30, 272.

- des Enfants-Trouvés, 258, 259.

- des Invalides, 183, 208, 268, 271.

- Notre-Dame, 162, 182.

- Saint-Hippolyte, 201.

- Saint-Louis-en-l'Île, 209, 272.

- Saint-Merri, 261.

- Saint-Nicolas-du-Chardonnet, 198, 271.

- Saint-Nicolas-des-Champs, 189.

- Saint-Roch, 186, 195, 209, 258, 260, 262, 269-271.

- Saint-Sulpice, 184.

- Sainte-Geneviève (Panthéon), 145.

- Sainte-Marguerite, 268.

- Feuillants de la rue Saint-Honoré, 263.

- Hôtels : d'Aligre, 40.

- de Guimard (M^{lle}), 218, 230, 237.

- d'Harcourt, 198, 225.

- de Hollande, 229.

- Jabach, 40, 56.

- Lambert, 67, 193.

- de Langeac, 237.

- Mazarin, 230.

- de Montholon, 238.
- de Vaudreuil, 237.
- Villayer, 63.
- Jardins : « de l'Infante », 55.
- « du Roi », 169.
- Louvre (Palais du), 31, 54, 64, 159. — Galerie d'Apollon, 11, 35, 64, 76, 88, 235, 238.
- Musée, 6, 46, 64, 65, 66, 69, 172, 188, 189, 191, 192, 201, 206, 207, 208, 214, 216, 217, 220, 221, 226, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 245, 246, 249, 252, 253, 262, 266, 269, 275, 279. — Salon, 2, 7, 34, 35.
- Luxembourg (Palais du), 9, 32, 64.
- La « Maison Neuve », 63.
- Maison de santé de la « Petite-Pologne », 210.
- Oratoriens, 263.
- Palais-Bourbon, 237, 279.
- Palais-Royal, 186, 225, 238.
- Petite Pension des Élèves entretenus par le Roi, 91.
- Place Dauphine, 167.
- Pont-Neuf, 34, 65.
- « Salon de la Correspondance », 62.
- PARIS (Pierre), architecte, 105.
- PARIS DE MONTMARTEL, amateur, 202.
- PARIZEAU (Ph.-L.), dessinateur, 61, 73, 167.
- *Albinus et les Vestales*, 167.
- *Continence de Scipion*, 167.
- *Mort de Britannicus*, 167.
- *Mucius Scaevola*, 167.
- PARME.
- Musée, 208, 245.
- PARROCEL (Charles), peintre de batailles, 2, 22, 73, 175, 276, 279.
- *Bataille de Fontenoy*, 276.
- *Bataille de Lausfeldt*, 276.
- *Conquêtes du Roi en Flandres*, 276.
- PARROCEL (Étienne), écrivain, 90.
- PARROCEL (Joseph-Ignace), peintre d'histoire, 190, 258, 260.
- *Triomphe de Jésus-Christ et de la Vierge*, 258, 260.
- PASSIGNANO, peintre, 66.
- PAUL, critique d'art, 157.
- PAULME (Marius), collection, 268.
- PAULMY (marquis de), 40, 57, 58.
- PAUSANIAS, 10, 18, 198.
- PECH (abbé), écrivain, 144.
- PÊCHEUX (Laurent), peintre d'histoire, 105.
- *Régulus retournant à Carthage*, 157.
- PELLERIN, amateur du XVIII^e siècle, 145.
- PELLETIER, graveur, 226.
- PÉLOPIDAS, 164.
- PERÈRE, amateur bordelais, 132.
- PÉRICLÈS, 164.
- PERRAULT (Charles), écrivain, 9.
- PERRIER (François), peintre, .
- *Antiques*, 72.
- PERRIN, peintre, 83.
- PÉRUGIN (LE).
- *Charles VIII* (?), 66.
- PETERS, peintre, 61, 171.
- PETITOT, dessinateur et géomètre, 87.
- PEYRE, architecte, 103.
- PEYRON, peintre d'histoire, 47, 91, 113, 135, 168, 197, 211, 212, 215-216, 219, 237, 256, 288.
- *Admète*, 168.
- *Alceste*, 216, 241, 287.
- *Bélisaire recevant l'hospitalité*, 216, 253.
- *Cimon, fils de Miltiade*, 216, 253, 256.
- *Cornélie, mère des Gracques*, 216, 253.
- *Marius*, 216, 253.
- *Mort de Sénèque*, 215.
- *Socrate et Alcibiade*, 253.
- PHARAMOND, 172.
- PHIDIAS, 164.
- PHILOCTÈTE, 159.
- PHILOPÈMÈNE, 159, 164.
- PHILIPON (Marie) [M^{me} ROLAND], 159.
- PICARD-DUVEAU, amateur, 118, 120, 145.
- PIDANSAT DE MAIROBERT, voyez Mairobert.
- PIERPONT MORGAN, collection, 232.
- PIERRE (J.-B.-M.), peintre d'histoire, 2, 20, 25, 30, 31, 32, 38, 42-50, 60, 62, 63, 67, 68, 73, 74, 91, 112-114, 121, 126, 177, 178, 183-187, 188, 210, 221, 225, 230, 233, 234, 258, 260, 263, 268.
- *Aglaure métamorphosée en pierre*, 234.
- *Apothéose de Psyché*, 186, 225.
- *Assomption*, 186, 258, 259, 260.
- *Aurore quittant Tithon*, 6, 225.
- *Bacchanales*, 226.
- *Bacchante endormie*, 187.
- *Bacchus et Ariane*, 226.
- *Clélie*, 26.
- *Coriolan*, 26.
- *Descente de croix*, 186, 187, 268.
- *Enlèvement de Déjanire*, 186.
- *Enlèvement d'Europe*, 23, 225.
- *Figures du bas peuple*, 184.
- *Fuite en Egypte*, 263, 265.
- *Glaucias recevant Pyrrhus*, 26.
- *Histoire d'Armide*, 186, 230.
- *Io*, 17.
- *Jugement de Paris*, 186, 233.
- *Massacre des Innocents*, 187, 168.
- *Médée*, 184, 186, 187.
- *Mère allaitant son enfant*, 185.
- *Mort d'Harmonia*, 186, 245.
- *Naissance de Vénus*, 184.

- *Neptune apaisant les flots*, 186, 227.
- *Pan et Syrinx*.
- *Psyché abandonnée*, 184.
- *Saint François*, 184.
- *Sémiramis*, 26.
- *Vénus sur les eaux*, 184.
- PIGNON, professeur de dessin à Lyon, 125.
- PILES (Roger DE), écrivain, 4, 9, 11, 72, 87, 94, 95, 130, 148, 166, 175, 288.
- PIN (DU), écrivain, 9.
- PINE (R. E.), peintre d'histoire anglais,
 - *Le Siège de Calais*, 157.
- PINSON, anatomiste, 85.
- PIRANESI (G.-B.), le père, 16, 103, 146, 147, 200, 234.
- PIRANESI (Francesco) le fils, 146.
- PISANI (DE), maître des requêtes à la Cour des Comptes, 37.
- PLINE l'ancien, 193.
- PLONGENEZ, maître de pension, 91.
- PLUTARQUE, 10, 18, 159, 164, 205.
- POERSON, peintre.
 - *Cincinnatus*, 162.
- POINSINET DE SIVRY, auteur dramatique, 145.
- POITIERS.
 - Ecole académique, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 126, 127, 129, 130, 131, 136.
 - Musée, 6, 209, 225.
- POLOGNE, 30.
 - Le roi de —, 188.
- POLYGNONE, 198.
- POMMYER (abbé), conseiller de la Grand'Chambre au Parlement, 39.
- POMPADOUR (marquise DE), 2, 5, 14, 15, 17, 19, 20, 35, 178, 183, 224, 225, 233.
- POMPÉI, 103, 145-146, 195.
- PONCE, publiciste, 214.
- PORTAIL, dessinateur, 31.
- PORTIEN, peintre de genre, 36.
- POTSDAM (Nouveau Palais de), 226.
- POTTER (Paul), 68, 69.
- POURVOYEUR, peintre, 39.
- POUSSIN (Nicolas), peintre d'histoire, 5, 17, 74, 90, 94, 131, 139, 140, 143, 155, 166, 179, 200, 214, 215, 216, 226, 234, 241, 245, 250, 255, 288, 289.
 - *Miracle de saint François Xavier*, 66.
 - *Mort de Germanicus*, 101.
 - *La Peste*, 242.
 - *Les sept Sacrements*, 66.
 - *Le Testament d'Eudamidas*, 143, 144, 241, 250, 275.
- POZZO (P.), auteur d'un traité de perspective, 87, 106.
- PRÉDE SAINT-MAUR (DU), intendant de Guyenne, 44-45.
- PRÉVOST (abbé), écrivain, 169.
- PROTÉSILAS, 159.
- PRUDHOMME, peintre d'histoire, 56.
- PRUD'HON, 135.
- PUFENDORFF, 10.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, 105, 220.
- RACINE, 10, 88.
- RANDON DE BOISSET, 68.
- RAPHAEL, III, 4, 5, 15, 17, 66, 72, 90, 92, 94, 98, 100, 101, 104, 105, 128, 131, 139, 143, 182, 186, 191, 205, 211, 214, 215, 219, 245, 255, 260, 263, 275, 288, 289.
 - *Attila à Rome*, 128.
 - *Le Christ donnant les clefs à saint Pierre*, 66.
 - *L'École d'Athènes*, 128.
 - *L'Incendie du Bourg*, 128.
 - *Le Parnasse*, 128.
 - *Saint Paul prêchant*, 66.
- RAYNAL (abbé), publiciste, 177, 180.
- REBOUL, publiciste, 64, 165.
- REBOUL (M^{lle} Marie-Thérèse), peintre, 193, 195.
- REGNARD DE PLEINCHESNE, librettiste, 161.
- REGNAULT (J.-B.), peintre d'histoire, 47, 105, 113, 135, 197, 211, 212, 219, 240, 241, 242.
 - *L'Éducation d'Achille*, 240.
 - *Persée délivrant Andromède*, 240.
 - *Philoctète*, 157.
- REGNAULT (?), élève de l'Académie (en 1759), 78.
- RÉGULUS, 164.
- REIMS.
 - École académique, 115, 116, 118, 119, 121, 125, 126, 128, 129, 130, 134.
 - Musée, 205, 241, 251.
- REMBRANDT, 4, 17, 69, 96, 143, 154, 168.
 - *Les Philosophes en méditation*, 69.
- RÉMY, marchand de tableaux, 66, 68.
- RENNES.
 - Musée, 176, 234.
- RENOU (Antoine), peintre d'histoire, 27, 44, 47, 53, 59, 190, 203, 232, 239, 272.
 - *Agrippine débarquant à Brindes*, 52, 157, 253.
 - *L'Amour devant les Grâces*, 232.
 - *L'Amour enchaîné de fleurs*, 232.
 - *L'Amour qui a rompu ses liens*, 232.
 - *Castor ou l'Étoile du matin*, 238.
- RESTOUT (Jean), peintre d'histoire, 30, 32, 79, 94, 165, 171, 175, 176, 205, 245, 263.
 - *Adoration des Bergers*, 176, 265.
 - *Alexandre et son médecin*, 6, 176, 245.
 - *L'Amour instruit par Mercure*, 17.
 - *Continence de Scipion*, 245.
 - *Didon montrant à Enée les bâtiments de Carthage*, 226.

- *Histoire d'Esther*, 263.
- *Le Lavement des pieds*, 263.
- *Le Nouveau Testament*, 2, 5, 263.
- *Orphée et Eurydice*, 176, 234.
- *Psyché fuyant la colère de Vénus*, 125.
- *Psyché demandant pardon à Vénus*, 125.
- *Purification de la Vierge*, 263.
- *La Tenture des Arts*, 2, 5, 176, 226.
- *Le Triomphe de Bacchus et Ariane*, 226.
- RESTOUT (Jean-Bernard), peintre d'histoire, 27, 29, 30, 36, 45, 190, 250.
- *Diogène*, 127, 249.
- *Histoire de Didon et Énée*, 29.
- *Jupiter chez Philémon et Baucis*, 232.
- *Les Plaisirs d'Anacréon*, 249.
- *La Présentation au Temple*, 271.
- REYDELLET, concierge de l'Académie, 33.
- RIBANIERA, écrivain, 107.
- RICCI (Sebastiano), 183.
- RICHARDSON, romancier, 18, 158.
- RICHELIEU (duc de), 145, 189.
- RIOM.
- *Musée*, 243.
- RIVALZ (Antoine), 118, 120, 133.
- RIVALZ (Jean-Pierre), 135.
- RIVOIRE (P.), auteur d'un traité de perspective, 87.
- ROBERT, mouleur, 9, 76.
- ROBERT (Hubert), 17, 22, 44, 106, 146, 200, 253.
- ROBERT (Jean), professeur de dessin à l'École de Reims, 125.
- ROBIN (J.-B.-Cl.), peintre d'histoire, 44, 52, 190, 237, 238, 272, 282.
- *Allégorie à la ville de Bordeaux*, 238.
- *Allégorie sur le Rappel du Parlement de Paris*, 282.
- *Thémis accompagnée de la Force et du Génie des Lois*, 238.
- ROCHEBLAVE (S.), professeur, 75.
- ROLAND, modèle, 79.
- ROLAND (M^{me}), voy. PHILIPON.
- ROLAND DE LA PORTE, peintre de fleurs, 22.
- ROLLIN (abbé), historien, 88, 144.
- ROMAIN (Jules), peintre, 5, 255, 275.
- ROME.
- Académies : de France à —, 31, 91, 96, 114, 179, 188, 199, 201, 219. — Capitoline, 104; — de Saint-Luc, 104, 106.
- Capitole, 103.
- Chapelles : de Monte Cavallo, 101. Sixtine, 100, 101.
- Colonne Trajane, 9, 76, 106, 220.
- Eglises : Saint-André de la Vallée, 99, 208. Saint-Grégoire, 100, 101, 208. Saint-Jean de Latran, 168. Saint-Louis des Français, 99, 105, 179, 258, 259. Sainte-Marie des Anges, 99. Sainte-Marie in Vallicella, 101. Sainte-Marie de la Victoire, 99. Saint-Silvestre, 99.
- Galerie Borghèse, 99.
- Monte Pincio, 103.
- Palais : Barberini, 101. Doria, 99. Farnèse, 100, 226, 238. Mancini, 97, 104, 106, 107, 150.
- Panthéon, 144, 191.
- Ripa Grande, 169.
- Vatican, 99.
- Villas : Albani, 104; Ludovisi, 99.
- ROMEGAS (DE), lieutenant-général de la Sénéchaussée de Provence, 130.
- RONDEAU, avocat, 131.
- ROQUES (Joseph), peintre de Toulouse, 133, 134.
- ROSA (Salvator), 182, 199, 209, 279.
- ROSBACH (défaite de), 23, 160.
- ROSLIN, portraitiste, 22, 278, 279.
- *Convalescence de Louis XV à son retour de Metz*, 278, 279.
- ROSSEL, écrivain, 160.
- ROTHENHAMMER, peintre, 44.
- ROUEN.
- École académique, 116, 118, 121, 123, 126, 127, 129, 133, 135, 205, 253.
- Musée, 102, 182, 206, 226, 245, 253, 263, 264, 274.
- Théâtre des Arts (plafond), 281; (toile de fond), 283.
- ROUGEOT (Ch.-A.), amateur, 118.
- ROUQUET (André), peintre, 163.
- ROUSSEAU (Jean-Jacques), 36, 144, 149, 158, 163, 185.
- ROUX, modèle marseillais, 129.
- ROY, auteur dramatique, 236.
- ROY, géomètre, 87.
- ROYE-EN-VERMANDOIS (église de), 265.
- RUBENS, 17, 86, 90, 143, 144, 154, 166, 180, 182, 206, 207, 208, 209, 211, 214, 226, 254, 269, 270, 285, 289.
- *Adoration des Mages*, 68.
- *Christ en croix*, 66.
- *Vie de Marie de Médicis*, 9, 82.
- *Martyre de saint Livens*, 67.
- *Thomyris* (copie), 127.
- *Vierge, Jésus et saint Jean* (copie), 127.
- RUYSDAEL, 17, 69.
- RYLAND (W.), graveur, 155, 156.
- SACCHI (André), peintre, 101.
- SAINT-AIGNAN (DE), amateur, 67.

- SAINT-AUBIN (Gabriel DE), dessinateur, 56, 58, 61, 247.
- SAINT-CLOUD (maison du duc de Chartres à), 186, 230.
- SAINT-CYR.
— Chapelle de l'École, 183, 272.
- SAINT-FLORENTIN (DE), 40.
- SAINT-LOUIS, 164.
- SAINT-LUC (communauté de), 36, 38-40, 56-61, 124.
- SAINT-MARC, littérateur, 161, 170.
- SAINT-NON (abbé DE), graveur et publiciste, 56, 63, 68, 146.
- SAINT-OMER.
— École académique, 116, 118, 119, 123.
- SAINT-PÉTERSBOURG.
— Académie, 38, 199, 201.
— Musée de l'Ermitage, 261.
- SAINT-QUENTIN, peintre, 61.
- SAINT-QUENTIN, ville.
— École académique, 117, 118, 122, 126.
- SAINT-YVES, critique d'art, 96, 110, 111, 138, 185.
- SAINTE-FOY (DE), écrivain, 88, 232.
- « SANDRICOURT (Tournois de) », dessins du xv^e siècle, au Louvre, 172.
- SANÉ (J.-F.), peintre, 26, 61, 197, 249, 250.
— *La Mort de Socrate*, 26, 249, 250.
- SANTERRE, peintre, 258, 266.
- SAPHO, 10.
- SARRAU, professeur d'anatomie, 82.
- SARRAZIN, artiste de la Communauté de St-Luc, 61.
- SAUVAGE (P.-J.), peintre, 56, 67.
- SCHALCKEN (G.), peintre, 154.
- SCHLICHTING (baron DE), collectionneur, 240.
- SCIPION, 164.
- SCORODOOMOFF, graveur, 155, 156.
- SEDAINE, 218, 221.
- SÉGESTE (temple de), 214.
- SÉGUIER, avocat général, 40, 92.
- SEROUX D'AGINCOURT, archéologue, 47, 105.
- SERVANDONI, architecte, 15, 145, 146.
- SHAKESPEARE, 47, 251, 255.
- SICILE, 214.
- SILVESTRE (J.-A.), professeur des enfants de France, 54.
- SILVESTRE (Louis DE) le Jeune, peintre d'histoire, 6, 30, 109, 175.
— *Auguste fermant les portes du temple de Janus*, 23, 175, 245.
- SIREUIL, critique, 186, 260.
- SLODTZ (M.-A.), sculpteur, 67, 199.
- SNYDERS, 69, 182.
- SOCRATE, 159, 164.
- SOLIMENA, peintre, 69, 102.
- *Annonciation*, 68.
- SOMEBODY, graveur, 156.
- SOUFFLOT, architecte, 5, 14, 15, 16, 65, 145, 146, 261.
- SPARTE, 143, 149.
- STANISLAS, roi de Pologne, duc de Lorraine, 78.
- STERNE, écrivain, 18.
- STOCKHOLM.
— Musée national, 201, 203, 242.
- STUART (James), écrivain, 146.
- STUPINIGI (Palais de), 16.
- SUAU, peintre de Toulouse, 133, 282.
— *Allégorie sur l'Indépendance américaine*, 282.
- SUBLEYRAS, 69.
— *Messe de saint Basile*, 68.
- SÜE (Jean), le père, chirurgien et professeur d'anatomie, 82, 84, 85.
- SÜE (Jean), le fils, *ibid.*, 85, 86.
- SUÈDE (princes de), 38.
- SUÉTONE, 24.
- SUGER, abbé de Saint-Denis, 160.
- SULLY (statue de), 171.
- SUVÉE (J.-B.), peintre d'histoire, 47, 52, 59, 91, 94, 113, 134, 171, 183, 197, 211, 212, 213-215, 219, 241, 256, 274-275, 282, 288.
— *Combat de Minerve contre Mars*, 214.
— *Énée arrêté par Créüse*, 214, 215, 241, 287.
— *Fête à Palès*, 253.
— *Herminie*, 171.
— *La Liberté rendue aux Arts*, 282.
— *Mort de Cléopâtre*, 253.
— *Naissance de la Vierge*, 215, 275.
— *Saint Sébastien*, 215, 274.
— *Tombeau des Horaces et des Curiaces*, 214.
— *La Vestale Émilie*, 215, 253, 256.
- SUZANNE (François), sculpteur, 220.
- TACITE, 18, 88, 188.
- TAILLASSON, peintre d'histoire, 79, 135, 136, 197, 211, 212, 283.
— *La Naissance de Louis XIII*, 283.
- TALMA, acteur, 167.
- TARASCON.
— Église des Capucins, 191, 262.
- TARAVAL (Hugues), peintre d'histoire, 26, 30, 45, 47, 52, 53, 101, 190, 233, 235, 237, 239, 272.
— *L'Automne*, 235.
— *Bacchante et Satyre*, 235.
— *Diane et Calisto*, 235.
— *Le Festin de Tantale*, 27.
— *Jupiter et Danaë*, 235.
— *Léda et le cygne*, 235.
— *Les noces de Pélée*, 27.

- *La Sibylle de Cumès*, 253.
- *Triomphe d'Amphitrite*, 239.
- TARDIEU, graveur, 182.
- TASSE (Le), 10, 27.
- TÉNIERS (David), 17, 37, 68, 131, 139, 154, 170.
- TERRAY (abbé), contrôleur général des Finances, 28, 34, 35, 37, 55, 65, 97.
- TESSERAU, chirurgien, 129, 131.
- TESTELIN (H.), peintre et publiciste, 12, 71.
- THÉMISTOCLE, 164.
- THÉODOSE, 164.
- THERBOUCHE-LECIENSKA (M^{me}), peintre de portraits, 37.
- THIERS (baron DE), amateur, 194.
- THIÉRY, auteur du *Guide de l'Étranger à Paris*, 186.
- THOMAS, orateur et écrivain, 278.
- THOMÉ DE GAMOND, écrivain, 217.
- THUCYDIDE, 88.
- TIBRE (le), 26.
- TIEPOLO, 111.
- TIERSONNIER, peintre, 99.
- TILLIARD (J.-B.), graveur, 228.
- TIMANTHE, 131, 181, 272.
- TIMOLÉON, 164.
- TINTORET (Le), 66, 90, 111.
- TITE-LIVE, 88, 159, 205.
- TITIEN (Le), 5, 104, 105, 110, 111, 127, 180, 289.
- TITUS, empereur, 23, 24, 25.
- TOCQUÉ, portraitiste, 12, 19, 22, 30, 94, 139.
- TOUL, peintre bordelais, 136.
- *Sénèque mourant*, 136.
- TOULON.
- École académique, 117.
- TOULOUSE.
- École académique, 36, 115, 118, 119, 120, 121, 123-125, 127-131, 133, 134, 135, 136, 278, 282.
- Hôtel de Ville, 281.
- Musée, 216, 233, 249, 253, 282.
- TOURNEHEM, voy. LENORMANT DE.
- TOURS.
- École académique, 116, 118, 119, 122, 127.
- Musée, 183, 224, 233, 251.
- TRAJAN, empereur, 23, 24, 25; buste antique, 189.
- TRELLIARD-DEPRATS, peintre, 118.
- TRESSAN (c^{te} DE), écrivain, 161.
- TRIANON (châteaux de), 204, 232, 234, 237, 277.
- Petit-Trianon, 26, 28.
- TRONCHIN, amateur, 157.
- TROY (François DE), 174, 182, 227.
- TROY (Jean DE), 116, 227.
- TROY (J.-F. DE), peintre d'histoire, 97-99, 102, 107, 175, 183, 184, 190, 218, 227.
- *Histoire de Jason*, 2, 5, 22, 175.
- *Loth et ses filles*, 175.
- *La Reine de Saba*, 175.
- *Suzanne et les vieillards*, 175.
- *Tenture d'Esther*, 2, 5, 175.
- TROYES.
- École académique, 117.
- TRUDAINÉ (D.-Ch.), 221.
- TURENNE, 165.
- TURGOT, 35, 48, 56, 57, 58.
- TURIN, 16.
- TURPIN, écrivain, 160.
- ULM, 68.
- ULYSSE, 159.
- VADÉ, littérateur, 177.
- VAL DIEU (Chartreuse du), 280.
- VALADE, peintre, 44.
- VALBONNE (Chartreuse de), 275.
- VALENCE (Académie de), en Espagne, 38.
- VALENCIENNES.
- École académique, 117, 118, 119, 120, 122, 126.
- VALENTIN (Le), peintre, 102.
- VALORY (chevalier DE), amateur, 8, 92-94.
- VAN DE VELDE (A.).
- *Prairie marécageuse*, 69.
- VAN DER MEULEN, peintre de batailles, 279.
- VAN DER WERF, 69.
- VANDIÈRES (marquis DE), [plus tard marquis de Marigny], 5, 14, 15, 18, 19.
- VAN DYCK, 127, 154, 255.
- *Portrait de Charles I^{er}*, 67.
- VAN GOYEN, 69.
- VAN HUYSUM, 68.
- VAN LOO (Carle), peintre d'histoire, 20-22, 24, 26, 30-32, 45, 73, 88, 91, 94, 109, 114, 127, 140, 141, 172, 177-178, 180-183, 185, 200, 202, 203, 205, 225, 231, 247, 249, 264, 268, 271.
- *Adoration des Bergers*, 182.
- *Adoration des Mages*, 182.
- *L'Amour échappant à Psyché*, 225.
- *Amours à l'exercice militaire*, 17, 181, 232.
- *Auguste venant de fermer les portes du temple de Janus*, 24, 249.
- *Bethsabée au bain*, 182.
- *Chaste Suzanne*, 264.
- *Christ en croix*, 263-264.
- *M^{lle} Clairon en Médée*, 181, 183, 227, 229.
- *Défaite de Porus*, 182.
- *Dispute de saint Augustin*, 167, 182, 263.
- *Énée et Anchise*, 68, 182.
- *Histoire de Thésée*, 2.
- *Ivresse de Silène*, voyez *Silène nourricier de Bacchus*.

- *Jésus lavant les pieds des apôtres*, 183.
- *Jupiter et Antiope*, 17, 183.
- *Madeleine dans le désert*, 264.
- *Mariage de la Vierge*, 183.
- *Neptune et Amymone*, 22.
- *Offrande à l'Amour*, 181, 183, 246.
- *Psyché découvrant l'Amour*, 225.
- *Résurrection du Christ*, 183.
- *Sacrifice d'Iphigénie*, 167, 180, 183, 227, 228.
- *Saint Charles Borromée*, 182.
- *Sainte Clotilde*, 261.
- *Silène nourricier de Bacchus*, 6, 182, 183, 226.
- *Sultane prenant son café*, 140.
- *Les Trois Grâces*, 182, 233.
- *Vestale dans un paysage*, 183.
 - *tenant une corbeille*, 183.
 - *Tuccia portant le crible*, 183, 249.
- *Vie de saint Grégoire*, 182, 183, 268.
- *Vierge et enfant Jésus*, 182, 361.
- VAN LOO (Charles-Amédée-Philippe), 30, 47, 52, 99, 168, 183, 239, 272.
- *Usages et modes du Levant*, 29.
- VAN LOO (Louis-Michel), portraitiste, 22, 31, 34, 45, 89, 281.
- *Le Temps découvrant les Vertus*, etc., 281.
- VAN OSTADE, 68.
- VAN THULDEN.
- *Apparition du Christ*, 67.
- VARENNES (Jacques DE), écrivain, 146.
- VAUDREUIL (comte DE), amateur, 69.
- VENCE (comte DE), 73, 261.
- VENISE, 16, 89, 110, 111, 191.
- Églises : Gesuati, 110.
 - San Giovanni e Paolo, 110.
- Palais : Barberigo, 111 ; des Doges, 110.
- Scuola di San Rocco, 110.
- Villa Pisani, 111.
- VERDIGUIER, sculpteur, 118.
- VERGENNES (vicomte DE), 43.
- VÉRI (marquis DE), amateur, 202, 265.
- VERNET (Joseph), 17, 20, 22, 43, 44, 132, 141, 202.
- *Les Ports de France*, 20.
- VÉRONÈSE (Paul), 5, 17, 90, 111, 139, 166, 168, 186, 254, 271, 289.
- *Mars et Vénus* (copie), 128.
- VERSAILLES.
- Église Notre-Dame, 268.
- Église Saint-Louis, 176, 183, 187, 206, 264, 265, 266, 268.
- Hôtel du Dépôt des Archives étrangères, 278.
- Palais, 2, 26, 28, 31, 65, 139, 185, 225, 230, 276, 278, 283, 284.
- VÉTURIE, 164.
- VIALET, ingénieur, 29.
- VICENCE, ville, 16.
- VIEN (J.-M.), peintre d'histoire, IV, 20, 24-26, 28, 30-32, 47, 48, 54, 68, 89, 94, 97, 98, 105, 106, 112, 113, 126, 127, 135, 141, 154, 168, 178, 181, 183, 187, 190-198, 199, 210, 212, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 242, 243, 244, 247, 248, 249, 253, 261, 262, 263, 268, 269-271, 280, 288, 289.
- *Académie peinte*, 127.
- *Allégorie à la Paix*, 232.
- *Amant couronnant sa maîtresse*, 233.
- *Annonciation*, 265.
- *Buste de Vestale*, 194.
- *Le Centenier intercédant auprès de Jésus*, 262.
- *César débarquant à Cadix*, 195, 249.
- *Chaste Suzanne*, 192, 261.
- *Christ en croix*, 262.
- *Continence de Scipion*, 195, 253.
- *Dédale et Icare*, 147, 194, 227-228.
- *Départ de Priam*, 196, 241.
- *Dessins incorporés dans le marbre*, 195.
- *Deux amants conduits par l'Amour*, 233.
- *Deux jeunes Grecques parent l'Amour de fleurs*, 233.
- *Deux jeunes Grecques font serment de ne jamais aimer*, 233.
- *Diane partageant son gibier*, 27.
- *Enlèvement de Briséis*, 157, 196, 241.
- *de Proserpine*, 23, 194, 195, 228.
- *Ermite endormi*, 191-193, 200, 220.
- *Femme arrosant un pot de fleurs*, 195, 248.
- *Femme sortant des bains*, 195.
- *Filles de Loth (Les)*, 191, 261, 262.
- *Flore*, 194.
- *Glycère*, 195, 248.
- *Guérison du paralytique à la piscine*, 195, 262.
- *Hébé*, 195.
- *Hector stimulant Pâris*, 168, 196, 241.
- *Inauguration de la statue équestre du Roi*, 280.
- *Jésus laissant venir à lui les petits enfants*, 262.
- *Jeune Grecque (Corinthienne) ornant un vase*, 147, 194, 195, 200, 246, 253.
- *Marc-Aurèle*, 24, 195, 249.
- *Marchande d'Amours*, 195, 231-232, 248.
- *La Musique*, 195.
- *Nymphe de Diane*, 194.
- *Offrande à Vénus*, 195.
- *Pêche miraculeuse*, 195, 262.
- *Pèlerins d'Emmaüs*, 195, 262, 263.

- *Piscine miraculeuse*, voyez *Guérison du paralytique*.
- *Présentation de Jésus au Temple*, 262.
- *Prêtresse brochant*, 194.
- *Prêtresse brûlant de l'encens*, voyez *Vertueuse Athénienne*.
- *Progrès de l'Amour dans le cœur des jeunes filles*, 232.
- *Psyche*, 195.
- *Résurrection de Lazare*, 191, 195, 262.
- *Retour de Priam*, 168, 196, 241, 242, 287.
- *Saint Denis prêchant*, 195, 269-270, 289.
- *Saint François de Sales*, 191.
- *Saint Germain donnant une médaille à sainte Geneviève*, 195, 265.
- *Saint Germain et saint Vincent*, 167, 192, 262.
- *Saint Grégoire*, 168.
- *Saint Jean*, 191.
- *Saint Jérôme*, 193, 262.
- *Saint Maximin et saint Lazare*, 167, 262.
- *Sainte Marthe (Légende de)*, 191, 262.
- *Tête d'Anacréon*, 194.
- *Tête de Minerve*, 193.
- *Tête de Vierge*, 194.
- *Vases dans le goût antique*, 195.
- *Vénus blessée par Diomède*, 196.
- *Vénus montrant des pigeons qui ont fait leur nid dans le casque de Mars*, 196.
- *Vertueuse Athénienne*, 194, 195, 248, 253.
- *La Vierge servie par les Anges*, 262.
- *Zéphire*, 194.
- *Zéphire et Flore*, 195, 229.
- Vienne (académie de), 37.
- VIGÉE-LEBRUN (M^{me}), 43, 44, 240.
- *L'Innocence se réfugiant dans les bras de la Justice*, 240.
- VILLACERF, surintendant des Bâtiments, 1.
- VILLARS (duc de), 118, 120, 122.
- VINCENNES.
- *Château*, 196, 204, 233.
- VINCENT (F.-A.), peintre d'histoire, 47, 52, 53, 91, 94, 111, 168, 211, 212-213, 254, 255, 273, 283-286.
- *Aria et Pœtus*, 157, 213, 253.
- *Bélisaire*, 212, 253, 255.
- *Combat des Romains et des Sabins*, 253, 256, 257.
- *Henri IV rencontrant Sully blessé*, 213.
- *Histoire de Henri IV*, 52, 171, 213, 283-284.
- *Molé arrêté par les factieux*, 52, 212, 213, 283, 285-286.
- *Paralytique guéri à la piscine*.
- *Portrait de M. Bergeret*, 213.
- *du peintre Barthélemy*, 213.
- *de l'architecte Rousseau*, 213.
- *Saint Jérôme*, 213, 273.
- VINCENT, professeur à l'École vétérinaire, 83, 85, 86.
- VINCENT DE MONTPETIT, peintre, 61.
- VINCI (Léonard de), 80, 283, 285-286.
- VIRGILE, 10, 88, 139, 231.
- VIVANT-DENON, amateur, 68.
- VOISENON (abbé de), poète, 18.
- VOLAIRE, peintre, 44, 45, 105.
- VOLTAIRE, 144, 161; sa statue, 171.
- VOUET (Simon).
- *Vierge protectrice de la Compagnie de Jésus*, 66.
- WAILLY (de), architecte, 65, 103, 221.
- WALLACE (collection), 225, 235.
- WALPOLE (Horace), 144.
- WATELET, receveur général des Finances, amateur et écrivain, 4, 8, 74, 76, 77, 82, 92, 93, 94, 105, 130, 138, 139, 147, 155.
- WATSON (J.), graveur, 156.
- WATTEAU (Antoine), II, 17, 47, 93, 139.
- WATTEAU (François-Joseph).
- *La Mort de Socrate*, 134.
- WEBB (Daniel), publiciste, 104, 150, 164.
- WEST (Benjamin), peintre d'histoire, 104, 153, 154, 156.
- *Adieux d'Hector*, 154.
- *Agrippine débarquant à Brindes*, 154, 156.
- *Contenance de Scipion*, 154.
- *Léonidas et Cléombrote*, 154.
- *Maladie d'Antiochus*, 154.
- *Mort de Bayard*, 154, 157.
- *Mort d'Épaminondas*, 154.
- *Mort du général Wolfe*, 154, 157.
- *Pœtus et Aria*, 154.
- *Pylade et Oreste*, 154, 156.
- *Régulus*, 154, 156.
- *Serment d'Annibal*, 154, 156.
- *Vénus racontant à Adonis l'histoire d'Hippomène et Atalante*, 154.
- WICAR (J.-B.-J.), peintre d'histoire, 97, 134, 135.
- WILLE (J.-G.), graveur, 147, 157.
- WILLE, le fils, élève de Vien, 197.
- WINCKELMANN (abbé J.), 80, 103-106, 146-155, 219, 228.
- WOOD (Robert), écrivain, 146.
- WOOLETT, graveur, 156, 157.
- WOUWERMANN, 68.
- WYNANTS (Jean), peintre, 69.
- WYRSCH (Melchior), peintre, 118.
- XÉNOPHON, 88.
- YORK (duc d'), 38.
- ZEUXIS, 131.
- ZIRIO, peintre de Marseille, 136.
- ZUCCARO (Zuccherò), peintre, 132.
- *Jésus-Christ et saint Pierre*, 68.

TABLE DES GRAVURES

	Planches.	Pages.
AMAND. — Joseph vendu par ses frères (1765). <i>Musée de Besançon</i>	Pl. XII.	111
BACHELIER. — La Charité romaine (1764). <i>École nationale des Beaux-Arts</i>	Pl. XI.	101
BERTHÉLEMY. — Manlius Torquatus condamnant son fils à mort (1785). <i>Musée de Tours</i>	Pl. XXXI.	285
BOUCHER. — Le Lever du Soleil (1752). <i>Londres, collection Wallace</i>	Pl. I.	5
BOUCHER. — La Nativité de Jésus ou « La Lumière du Monde » (avant 1750). D'après la gravure de Fessard.	Pl. III.	23
BOUNIEU. — Bethsabée au bain (1779). D'après la gravure de G.-Ph. Benoist	Pl. XXVI.	245
BRENET. — Mort de Du Guesclin (1777). D'après la gravure de Henriquez. <i>Musée de Versailles</i>	Pl. XXI.	205
CALLET. — Flore et Zéphire couronnant la terre de fleurs (1780). <i>Musée du Louvre</i>	Pl. XXV.	237
COCHIN (C.-N.). — Lycurgue blessé dans une sédition (1760). Dessin à la sanguine. <i>Musée du Louvre</i>	Pl. V.	41
DAVID. — Andromaque devant le cadavre d'Hector (1783). <i>Paris, École nationale des Beaux-Arts</i>	Pl. XXVIII.	261
DAVID. — Bélisaire demandant l'aumône (1781). <i>Musée de Lille</i>	Pl. XXVI.	245
DAVID. — Le Serment des Horaces (1785). <i>Musée du Louvre</i>	Pl. XXXII.	289
DESHAYS. — Résurrection de Lazare (1763). Dessin au bistre rehaussé de blanc. <i>Musée du Louvre</i>	Pl. IX.	81
DESHAYS. — Vénus répandant des fleurs sur le cadavre d'Hector (1759). <i>Musée de Montpellier</i>	Pl. IV.	31
DOYEN. — Le Miracle des Ardents (1767). <i>Paris, Église Saint-Roch</i>	Pl. XV.	145
DOYEN. — Mort de Virginie (1758). Dessin à la plume lavé de bistre. <i>Musée du Louvre</i>	Pl. V.	41
DROUAIS (J.-G.). — La Cananéenne aux pieds du Christ (1784). D'après la gravure de Massard. <i>Musée du Louvre</i>	Pl. XXX.	277

	Planches.	Pages.
FRAGONARD. — Le grand prêtre Corésus se sacrifiant pour sauver Callirhoé (1765). <i>Musée du Louvre</i>	Pl. XIII.	121
GREUZE. — Septime-Sévère reprochant à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner dans les défilés d'Écosse (1769). <i>Musée du Louvre</i>	Pl. XIX.	185
HAMILTON (Gavin). — Andromaque pleurant sur le cadavre d'Hector (1764). D'après la gravure de D. Cunego.	Pl. X.	91
KAUFFMANN (Angelica). — Andromaque pleurant sur le tombeau d'Hector (vers 1770). D'après la gravure de Th. Burke.	Pl. XVII.	165
KAUFFMANN (Angelica). — Cléopâtre ornant de fleurs le tombeau de Marc-Antoine (1769). D'après la gravure de Th. Burke.	Pl. XVII.	165
LAGRENÉE l'ainé. — Mercure confiant Bacchus aux Nymphes de l'île de Naxos (1773). <i>Musée d'Angers</i>	Pl. XX.	195
LAGRENÉE l'ainé. — La Mort de la Femme de Darius (1785). Figure d'étude pour une des pleureuses. <i>Musée du Louvre</i>	Pl. XXX.	277
La Marchande d'Amours. Peinture antique découverte à Gragnano en 1759. D'après la gravure de C. Nolli, publiée en 1762.	Pl. VIII.	71
LÉPICIÉ (N.-B.). — Débarquement de Guillaume le Conquérant en Angleterre (1765). <i>Réfectoire du lycée de Caen</i>	Pl. XII.	111
MÉNAGEOT. — Mort de Léonard de Vinci (1791). D'après une gravure de Levasseur. <i>Musée d'Amboise</i>	Pl. XXVII.	254
NATOIRE. — Le Retour des Bergers (1750). Ancienne chapelle de l'Hôpital des Enfants-Trouvés. D'après la gravure de Fessard.	Pl. III.	23
PEYRON. — Cimon retire de la prison le corps de son père Miltiade, en se faisant incarcérer à sa place (vers 1779-1780). D'après la gravure de Peyron. <i>Musée du Louvre</i>	Pl. XXIV.	229
RESTOUT (J.-B.). — Jupiter et Mercure chez Philémon et Baucis (1769). <i>Musée de Tours</i>	Pl. XVIII.	175
ROSLIN. — La Convalescence de Louis XV (Tableau peint en 1761). D'après la gravure de C.-N. Cochin.	Pl. VI.	51
SANÉ (J.-F.). — Mort de Socrate (1762). D'après la gravure de Jacques Danzel.	Pl. VI.	51
SUVÉE. — La Naissance de la Vierge (1779). <i>Paris, Chapelle de l'Assomption</i>	Pl. XXIII.	221
VAN LOO (Carle). — Saint Grégoire obtient le Miracle de la Messe (1765). D'après la gravure de F. Voyez.	Pl. XI.	101
VIEN. — Dédale et Icare (1754). <i>École nationale des Beaux-Arts</i>	Pl. IV.	31
VIEN. — Départ de Priam pour supplier Achille de lui rendre le cadavre d'Hector (1783). D'après la gravure de J. Massard. <i>Musée d'Alger</i>	Pl. XXIX.	269
VIEN. — La Jeune Corinthienne (1761). D'après la gravure de Flipart.	Pl. VII.	61
VIEN. — La Vertueuse Athénienne (1763). D'après la gravure de Flipart.	Pl. VII.	61
VIEN. — La Marchande d'Amours ou Marchande à la Toilette (1763). D'après la gravure de Beauvarlet. <i>Palais de Fontainebleau</i>	Pl. VIII.	71

	Planches.	Pages.
V I E N. — Saint Denis prêchant la foi en France (1767). <i>Paris, Église Saint-Roch.</i>	Pl. XIV.	137
V I E N. — Suzanne et les vieillards (avant 1750). D'après la gravure de Beauvarlet.	Pl. II.	13
V I N C E N T. — Le Président Molé arrêté par les factieux pendant les troubles de la Fronde (1779). <i>Paris, Salle des Conférences de la Chambre des Députés</i>	Pl. XXII.	213
W E S T (Benjamin). — Agrippine débarquant à Brindes avec les cendres de Germanicus (1767-68). D'après la gravure d'Earlom.	Pl. XVI.	155

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
INTRODUCTION.....	IX-XII

PREMIÈRE PARTIE

L'ACTION ADMINISTRATIVE

LA PEINTURE D'HISTOIRE ET LA DIRECTION GÉNÉRALE DES BATIMENTS DU ROI

CHAPITRE I. — LA DIRECTION DE LENORMANT DE TOURNEHEM (1745-1751).....	1-13
---	------

I. — Tournehem, ses idées et ses collaborateurs.

Les prédécesseurs de Tournehem, p. 1-2. — Les commandes royales avant Tournehem, p. 2. — Le caractère de Tournehem, p. 3. — Charles Coppel, Premier Peintre du Roi, ses idées, son rôle, p. 3-4. — L'abbé Leblanc, conseiller officieux, p. 5.

II. — Efforts de Tournehem pour relever la Peinture d'Histoire.

Les commandes royales sous la direction de Tournehem, p. 5-6. — Le concours de 1747, p. 6. — Tarification nouvelle des Tableaux d'Histoire, p. 7. — Institution d'un Jury d'admission au Salon du Louvre, qui obligera les artistes à soigner leurs œuvres, p. 7. — Mesures destinées à rehausser le prestige moral et matériel de l'Académie, p. 8. — Fondation de la classe des « Associés-Libres », p. 8. — Le titre de « Protecteur » conféré au Roi, p. 8. — Relèvement du budget de l'Académie, p. 8. — Amélioration de l'Enseignement, p. 8. — L'Étude de l'antique, p. 8-9. — Les grands maîtres du Cabinet du Roi mis, au Luxembourg, à la disposition des artistes, « pour leur instruction », p. 9. — La culture historique et littéraire, p. 9. — Accroissement de la Bibliothèque académique, p. 9-10. — Création de l'École royale des Élèves Protégés, p. 10-11. — Remise en honneur des Conférences, p. 12. — Appels à l'érudition des « Amateurs », p. 12-13. — Appréciation de l'œuvre de Tournehem et de Charles Coppel, p. 13.

	Pages.
CHAPITRE II. — LA DIRECTION DU MARQUIS DE MARIGNY (1751-1773).....	14-40
I. — Marigny, son éducation, ses idées artistiques et son temps.....	14
Préparation « professionnelle » de Marigny, successeur désigné de Tournehem, p. 14. —	
Son éducation artistique, le Voyage d'Italie, p. 15. — Les conseils de Soufflot, de Cochin	
et de l'abbé Leblanc, p. 16. — Double aspect de la personnalité de Marigny : l'ama-	
teur ; le chef officiel des arts. A fonctions différentes, goûts divers, p. 16-17. — Marigny	
incarne l'esprit antithétique du XVIII ^e siècle, p. 18.	
II. — Marigny et les Peintres d'Histoire.....	18
A) <i>Mesures individuelles destinées à soutenir et développer la grande Peinture.</i>	
§ 1 ^{er} . — <i>Les Commandes royales.</i> — Bernard Lépicié, « Chargé du Détail des Arts » : il	
s'occupe assez peu de procurer du travail aux Peintres d'Histoire, p. 19-20. — Carle	
Van Loo, Premier Peintre du Roi, assisté de C.-N. Cochin comme « Chargé du Détail	
des Arts », p. 20. — Retour à la tradition inaugurée par Tournehem et Charles Coypel,	
p. 21. — Nouvelle tarification des tableaux d'Histoire, p. 22. — Relèvement des crédits	
affectés aux commandes, p. 22. — Modèles destinés aux Gobelins, p. 22-23. — Déco-	
rations des châteaux de Choisy, p. 23-26, de Bellevue, p. 26-27, du Petit-Trianon, p. 27,	
de la salle de spectacle et de la salle du Banquet royal, à Versailles, p. 28. — La détresse	
financière à la fin du règne de Louis XV et sa répercussion sur le budget des com-	
mandes royales, p. 28-29. — Projet de souscription publique en faveur de la Peinture	
d'Histoire, p. 29. — La décoration de la chapelle de l'École militaire, p. 30.	
§ 2. — <i>Avantages particuliers accordés exclusivement ou de préférence aux Peintres d'His-</i>	
<i>toire.</i> — Pensions royales, p. 30. — Fonctions officielles, p. 30. — Ateliers et logements,	
p. 30-31. — Lettres de noblesse, p. 31.	
B) <i>Mesures collectives et indirectes destinées à relever la Peinture d'Histoire.</i>	
<i>Le développement « matériel et moral de l'Académie sous la direction de Marigny.</i> — Les	
revenus de l'Académie, p. 32-33. — Les subventions du Roi, p. 33-35. — Formes sous	
lesquelles se manifeste l'appui moral du souverain, p. 35. — Développement de l'esprit	
aristocratique, p. 36. — Valeur attachée au titre de « Peintre d'Histoire », p. 36. —	
Limitation du nombre des femmes académiciennes, p. 36-37. — Soin apporté au recru-	
tement de la classe des « Associés-Libres », p. 37. — Rayonnement de l'Académie au	
dehors, en France et à l'Étranger, p. 38. — L'antagonisme traditionnel entre l'Aca-	
démie et la Communauté de Saint-Luc, p. 38. — Cochin organise la lutte, mais la Com-	
munauté subsiste, p. 39-40.	
CHAPITRE III. — LA DIRECTION DU COMTE D'ANGIVILLER (1774-1794).....	41-69
I. — D'Angiviller, son tempérament, ses idées et ses collaborateurs.....	41
Tempérament austère et autoritaire du nouveau surintendant, p. 41-42. — Opinion des	
artistes à son égard, p. 42. — J.-B.-M. Pierre, Premier Peintre ; son caractère, son rôle,	
son influence, p. 42-46. — Ascendant prépondérant de Vien sur l'esprit de d'Angiviller,	
p. 47-48.	
II. Achèvement et épanouissement de l'œuvre entreprise par Marigny... ..	48
A) <i>Mesures individuelles destinées à soutenir et à développer la Peinture d'Histoire.</i>	
§ 1 ^{er} . — <i>Les commandes royales.</i> — Accroissement très sensible des sommes affectées	
aux commandes royales, p. 48-50. — Importance attachée au choix des sujets, p. 50. —	
Les premiers sujets tirés de l'Histoire de France, p. 50-53.	

§ 2. — *Avantages particuliers accordés exclusivement ou de préférence aux Peintres d'Histoire.* — Pensions, fonctions, ateliers et logements, lettres de noblesse, p. 53-54.

B) *Mesures collectives et indirectes destinées à favoriser le relèvement de la Peinture d'Histoire.*

§ 1^{er}. — *Développement matériel et moral de l'Académie.* — Réveil de l'esprit aristocratique : subordination de plus en plus étroite de l'Académie au Pouvoir royal : le monopole de l'Enseignement et des Expositions publiques. — D'Angiviller et l'Académie, p. 54. — Le budget de l'Académie après 1774, p. 55. — Souci de développer l'esprit aristocratique parmi les académiciens et particulièrement chez les Peintres d'Histoire, p. 56. — D'Angiviller reprend avec vigueur la lutte contre la Maîtrise, p. 56-57. — Dissolution de la Maîtrise et fermeture de son école, p. 58-59. — Le monopole de l'Enseignement conféré à l'Académie, p. 59. — Le Règlement du 5 septembre 1776, p. 60. — D'Angiviller n'admet pas d'Expositions publiques, ni même privées, en dehors du Salon officiel du Louvre, p. 61. — Incident du « Colisée », p. 61. — Le « Salon de la Correspondance », p. 62. — Le « Club des Arts », p. 63.

§ 2. — *La formation et l'orientation du goût public.* — *Les achats du Roi.* — *Le projet de « Muséum ».* — Première idée du « Muséum », p. 64. — Projet d'aménagement du Louvre sous Marigny, p. 65. — D'Angiviller veut aboutir, p. 65. — Dans les achats destinés à enrichir les collections royales, son choix se porte d'abord et presque exclusivement sur des tableaux d'Histoire, p. 66-69.

DEUXIÈME PARTIE

LA DOCTRINE ET L'ENSEIGNEMENT

FORMATION THÉORIQUE ET PRATIQUE DU PEINTRE D'HISTOIRE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE.

CHAPITRE I. — L'ENSEIGNEMENT DE LA PEINTURE D'HISTOIRE A L'ACADÉMIE ROYALE DE PARIS 71-95

a) Les exercices pratiques : Le Dessin, p. 72-74. — L'Antique, p. 74-77. — Le Modèle vivant, p. 77-80. — Le concours de la Tête d'expression, p. 80. — L'étude du Coloris, p. 81. — b) Les sciences auxiliaires : L'Anatomie plastique, p. 82. — La fondation du « Prix d'Ostéologie », par Caylus, p. 83. — Le « Prix d'Anatomie » fondé par La Tour, p. 84. — Les leçons du chirurgien Jean Süss et de son fils, p. 84. — Les « Écorchés » et les planches anatomiques, p. 84. — Les Traités d'Anatomie à l'usage des artistes, p. 85-86. — La Géométrie et la Perspective, p. 86-87. — L'Enseignement des Lettres, p. 87. — Le but principal de L'École royale des Élèves Protégés, p. 88. — Les Cours d'Histoire et de Géographie de Bernard Lépicié et de Dandré Bardon, p. 89-90. — Résultats obtenus par l'enseignement donné aux « Élèves protégés », p. 91. — Les Conférences académiques, p. 92. — L'activité de Caylus et des amateurs, p. 93. —

Les artistes conférenciers, p. 94. — Les lectures de l'Iliade à l'Académie, p. 95. — La doctrine éclectique de Roger de Piles continue à être le code des Peintres d'Histoire, p. 95.

CHAPITRE II. — LES ÉTUDES DU PEINTRE D'HISTOIRE A L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME. 96-114

Le séjour à Rome considéré comme le complément d'études indispensable au parfait Peintre d'Histoire, p. 96-97. — Sollicitude des surintendants pour l'Académie de France à Rome, p. 97.

I. — Le programme des études et l'enseignement traditionnels à l'Académie de Rome. 98

La consigne est de *copier* les chefs-d'œuvre des grands maîtres, et particulièrement de Raphaël, du Dominiquin, des Carraches, du Guide et du Guerchin, p. 98-102. — L'étude du modèle nu et de l'antique à l'Académie de France à Rome, p. 102. — Le mouvement antiquisant; Winckelmann et Raphaël Mengs, p. 103-106. — Les sciences auxiliaires, p. 106-107.

II. — La réorganisation de l'École. Le contrôle des études. Le renforcement de la discipline. Les projets des Directeurs. 107

Les prescriptions de Marigny à Natoire, p. 108. — L'étude du *dessin* doit être la première préoccupation des pensionnaires, p. 108. — Institution des envois de Rome, p. 109. — L'enseignement du *coloris* à Rome, jugé insuffisant, p. 110. — Marigny décide que les pensionnaires feraient un séjour de quelques semaines à Florence, Bologne et Venise avant de rentrer en France, p. 111. — Les dernières années du Directorat de Natoire, p. 111. — La Mission de Noël Hallé en 1775, p. 112. — L'Académie de Rome sous la direction de Vien, Lagrenée l'ainé et Ménageot. Le régime autoritaire rêvé par Pierre et d'Angiviller, p. 112-114.

CHAPITRE III. — LE RAYONNEMENT DE L'ACADÉMISME ET LE DÉVELOPPEMENT DE LA PEINTURE D'HISTOIRE EN PROVINCE. 115-136

Les écoles académiques fondées en Province au XVIII^e siècle, p. 115. — Leur nombre s'accroît surtout à partir de 1740, p. 115-117. — Leurs fondateurs et leurs protecteurs, p. 118. — Leurs ressources, p. 119. — L'affiliation à l'Académie royale de Paris, p. 120-124. — Le but de la plupart d'entre elles est un but utilitaire, p. 124. — Leur enseignement est pourtant calqué sur celui de l'Académie de Paris, p. 125. — Beaucoup de leurs professeurs sont d'anciens élèves de celle-ci, p. 126. — Relations de courtoisie entre les Académies provinciales et celle de Paris, p. 126-127. — Les modèles fournis par l'Académie de Paris, p. 127-128. — Les études et les méthodes sont les mêmes, p. 128. — La question du modèle nu, p. 128-129. — Les sciences auxiliaires, p. 129. — La culture historique et littéraire, p. 130. — Les conférences et les lectures, notamment à Marseille, à Poitiers, à Lyon, à Bordeaux et à Rouen, p. 131-133. — Les concours, p. 133-134. — Beaucoup d'Académies provinciales entretiennent à leurs frais des pensionnaires à Paris et même à Rome, p. 134-135. — Peintres d'Histoire formés dans les Académies de Province, p. 135. — Leurs œuvres; les expositions provinciales, p. 135-136.

TROISIÈME PARTIE

LES HOMMES, LES INSPIRATIONS, LES ŒUVRES.

Pages.

CHAPITRE I. — ORIENTATION GÉNÉRALE DE LA PEINTURE D'HISTOIRE ENTRE 1747 ET 1785. 137-173

I. — L'ennoblissement du style; le Retour à l'antique..... 137

Diverses catégories d'influences, p. 138. — L'activité des critiques d'art et, en premier lieu, de La Font de Saint-Yenne, p. 138. — Ils s'appliquent à jeter le discrédit sur la Peinture de genre et le Portrait et à prêcher le retour au « grand goût », p. 139-140. — Le rôle de Diderot; sa haute conception de la Peinture d'Histoire, p. 140-143. — Mouvement « néo-poussiniste » : invocations à Poussin et à Le Sueur, p. 143-144. — Le Retour à l'antique après 1750, p. 144-145. — Publications archéologiques, p. 145-146. — L'action de Mengs et de Winckelmann; comment leur théorie du « Beau idéal » se propage en France, p. 147. — Les premières œuvres de Mengs connues à Paris (1755), p. 147. — Le premier écrit de Winckelmann traduit en français, les *Réflexions sur l'imitation des ouvrages des Grecs dans la Peinture et dans la Sculpture* (1756), p. 147-148. — Originalité et attrait de la théorie de Winckelmann, p. 148-150. — L'*Histoire de l'Art des Anciens*, p. 150-152. — L'« École de Raphaël Mengs », p. 152. — Les œuvres de Gavin Hamilton de Dance Holland, de Benjamin West, de James Barry, d'Angelica Kauffmann et de Salomon Gessner, vulgarisées en France par la gravure, inspirent les peintres d'Histoire français, p. 153-157.

II. — Le mouvement sentimental et moralisant..... 158

Influence de la littérature antique, le culte des héros de Plutarque et de Tite-Live, p. 159. — Le développement du patriotisme, p. 159-160. — Vogue de l'Histoire de France et particulièrement du Moyen Age dans la Littérature et dans la Peinture, p. 160-162. — Les « sujets moraux » et « nationaux » préconisés par Rousseau et La Font de Saint-Yenne, p. 162-165.

III. — L'étude du costume..... 165

Les théoriciens du XVIII^e siècle en ont fait un des articles importants de la doctrine académique, p. 165-166. — Le champion des « Rubénistes », Roger de Piles, essaye de la reléguer au second plan, p. 166. — Il n'est pas suivi, sur ce terrain, même par ses propres disciples, p. 166. — Cochin reprend sans succès sa thèse, p. 166. — Dans la pratique, cependant, le triomphe du mouvement « coloriste », au cours de la première moitié du XVIII^e siècle, a amené les peintres d'Histoire à négliger la science du « costume », p. 166. — A partir de 1747, poussés par les gens de Lettres et les critiques d'art, ainsi que, par l'exemple que donnent M^{lle} Clairon et Lekain au Théâtre, ils s'appliquent à redevenir, à la manière de Poussin et de Le Brun, des peintres « savants », observateurs scrupuleux de la vérité historique et géographique, 166-169. — Les dérogations ne sont admises qu'en ce qui concerne le Moyen Age et les Temps Modernes, p. 169-170. — Les ouvrages documentaires sur le costume, p. 171-172. — Concours précieux apporté par les dessinateurs et les vignettistes, p. 172-173.

CHAPITRE II. — LES ARTISTES..... 174-222

SECTION I. — **Les Représentants de la Peinture d'Histoire en 1747.**

- 1) *Les derniers survivants de la grande École du XVIII^e siècle*, p. 174. — *Charles Coypel*, *Cazes*, *Henri de Favannes*, p. 174-175. — *Louis Galloche*, *Louis de Silvestre*, *Jean François de Troy*, *Charles Parrocel*, *Jean Restout*, *Collin de Vermont*, p. 175-176. — *Dumont le Romain*, p. 176-177.
- 2) *L'École de François Lemoyne*, p. 177. — Elle ne constitue pas un bloc absolument homogène : Boucher doit être isolé du groupe formé par Natoire, Carle Van Loo, J.-B.-M. Pierre et Noël Hallé, p. 177. — 1) *Boucher* (1703-1770), p. 178. — 2) *Natoire* (1700-1777), p. 179. — 3) *Carle Van Loo* (1705-1765), salué comme le chef incontesté de l'École française au milieu du XVIII^e siècle, p. 180-183. — 4) *J.-B.-M. Pierre* (1713-1789), p. 184-187. — 5) *Noël Hallé* (1711-1781), p. 187-190.

SECTION II. — **L'École néo-classique : Vien et ses contemporains.**

- 1^{re} PÉRIODE : *Artistes agréés de 1748 à 1774. — La Génération de Deshayes et Doyen.* — 1) *Vien* (1716-1809), p. 190. — Ses débuts et ses premières œuvres : disciple des Bolognais, p. 190-191. — *L'Ermite endormi*, p. 191-192. — Influence de Caylus dans l'orientation de son talent vers l'antique, p. 193. — *Dédale et Icare*, p. 194. — Vien aux Salons de 1761 et 1763 ; ses figures « à la grecque », p. 195. — En quoi, le « génie » de Vien est inférieur à la tâche qu'il a entreprise, p. 196. — Il confond la froideur avec la noblesse ; il est incapable d'énergie ; sous prétexte de rendre la vérité de nature, il amollit toutes ses expressions en y répandant une feinte naïveté, qui tourne à la monotonie, p. 196. — Si l'action de Vien sur sa génération fut considérable, elle tient beaucoup moins à son œuvre d'artiste, qu'à son enseignement de professeur, p. 196-198. — 2) *Louis-Joseph Le Lorrain* (1715-1759) et *Michel-Ange Challe* (1718-1778), p. 198-201. — 3) *J.-L.-F. Lagrenée l'ainé* (1724-1805), p. 201. — Succès de cet artiste auprès des contemporains, p. 201-202. — Admiration de Diderot pour la plupart de ses toiles, p. 202-203. — Lagrenée l'ainé est avant tout un conciliateur, p. 203. — Caractère composite de son œuvre, p. 204-205. — 4) *J.-B. Deshayes* (1729-1765), p. 205. — Sa prédilection pour les grands sujets d'action dramatique, p. 205-206. — Les épisodes de l'Iliade, p. 206. — Son tempérament robuste se reflète dans ses œuvres, 206-207. — La nouvelle école perd, à la mort de Deshayes, un des artistes qui étaient le plus capable de l'arracher à la « petite manière », p. 207. — 5) *François Doyen* (1726-1806), p. 207. — Il rivalise sur le terrain du réalisme avec Deshayes, p. 208. — Ses dernières œuvres trahissent un épuisement prématuré, p. 209. — 6) *Brenet* (1728-1792), p. 209. — Il évolue nettement vers l'idéalisme dans plusieurs de ses toiles, p. 210-211.
- 2^e PÉRIODE : *Artistes agréés de 1775 à 1785. — La génération de Ménageot et David.* — 1) *Ménageot* (1744-1816), p. 211. — Il est, au point de vue réaliste, un des artistes les mieux doués de son temps, p. 212. — 2) *Vincent* (1746-1816), p. 212. — Son tempérament réaliste, p. 213. — 3) *Suvée* (1743-1807), p. 213. — Il se rallie au mouvement idéaliste et antiquisant, p. 214-215. — 4) *Peyron* (1744-1814), précurseur de David, p. 215-216. — 5) *David* (1748-1825), p. 216. — Ses débuts dans la « petite manière », p. 217. — Il entre à l'atelier de Vien, p. 217. — David à Rome, p. 218-220. — *Le Bélisaire*, p. 220-221. — L'histoire et la genèse du *Serment des Horaces*, p. 221-222.

CHAPITRE III. — **L'ÉVOLUTION DE LA PEINTURE D'HISTOIRE DANS SES DIVERS GENRES DE 1747 A 1785.**..... 223-286

- I. — **La Mythologie et la Poésie.** = 1^{re} période : de 1747 à 1760 (*Les survivances*), p. 223. — Les « sujets d'agrément », p. 224. — C'est le genre de Boucher, par excel-

Pages.

lence, p. 224-225. — Les imitateurs de Boucher, p. 225-226. — Les « sujets d'action », p. 226-229. = 2^e période : de 1761 à 1774 (*Les tendances néo-classiques*), p. 229. — La grande peinture décorative, avec Pierre, Briard, Durameau, Gibelin, p. 230-231. — Les « sujets d'agrément » et les allégories, p. 231. — L'infiltration de l'idéalisme, 233-235. — Les « sujets d'action », p. 235. — Le *Corésus et Callirhoé*, de Fragonard, marque une des étapes les plus importantes vers la conquête du « sublime », p. 235-237. = 3^e période : de 1775 à 1785, p. 237. — La grande peinture décorative; survivance de la manière claire et légère, en harmonie avec le cadre architectural, p. 237-239. — La petite peinture décorative évolue plus nettement vers l'idéalisme, p. 239. — Crise de vertu, p. 239-240. — Les allégories « érotico-précieuses », jugées « frivoles », cèdent le pas aux sentimentales, p. 240. — Les « sujets d'action », p. 240. — Efforts et tâtonnements des artistes pour atteindre au style « noble » et « sublime »; les *Adieux de Polyxène*, de Ménageot, 241. — Le *Retour de Priam*, de Vien, p. 242. — Les *Regrets d'Andromaque*, de David, p. 243. — Le *Combat de Darès et Entelle*, 243-244.

II. — **L'Histoire ancienne.** = 1^{re} période : de 1747 à 1760, p. 244. — Rareté de ces sujets avant 1760, p. 245. — Il faut noter, cependant, la réapparition de la *Mort de Socrate* et de la *Mort de Sénèque*, p. 245. = 2^e période : de 1761 à 1774, p. 246. — Augmentation très sensible du nombre des sujets, p. 246. — Dans l'exécution, les tâtonnements et les défaillances, après quelques essais relativement heureux de Vien, de Carle Van Loo, de Challe, de Cochin, deviennent inquiétants, p. 246-250. — Médiocrité d'expression des personnages de Lagrenée l'ainé et de Noël Hallé, entre autres; les débutants, moins gênés par la tradition, atteignent parfois plus près du « grand style », ou prétendu tel, que les propres chefs de l'école, p. 249-250. — Le *Socrate mourant*, de Sané, la *Charité romaine* de Bachelier, le *Magon* d'Amand, le *Septime-Sévère*, de Greuze, le *Serment de Brutus*, de Beaufort, p. 250-251. = 3^e période : de 1775 à 1785, p. 251. — Esprit qui préside au choix des sujets, p. 251-253. — L'évolution du style vers la « Grande manière » se poursuit avec rapidité, p. 253-254. — La *Mort de Virginie*, de Brenet, la *Mort de la femme de Darius*, de Lagrenée l'ainé, le *Suicide du vieux philosophe indien Calanus* et les *Remords de Néron*, de Beaufort, p. 255-256. — Le *Cimon*, de Peyron, le *Manlius Torquatus*, de Berthélemy, la *Vestale Émilie*, de Suvée, le *Bélisaire* et le *Serment des Horaces*, de David, p. 256-258.

III. — **L'Histoire religieuse.** = 1^{re} période : de 1747 à 1760, p. 258. — Elle est foncièrement réaliste, p. 258. — La grande peinture décorative; la décoration de la Chapelle des Enfants-Trouvés et du plafond de Saint-Louis des Français à Rome, par Natoire, p. 259-260. — L'*Assomption* de Pierre, et les fresques de Joseph-Ignace Parrocel, p. 260. — Les tableaux de chevalet, p. 260. — Élimination progressive des intentions galantes, libertines et sensuelles, p. 261-262. — Caractère sévère des sujets traités par Vien, p. 262-263. — Manifestations de l'esprit nouveau dans d'autres œuvres, p. 263. — Inspiration des Carraches et du Dominiquin, p. 264. — Les débuts de Deshayes, p. 264. = 2^e période : de 1761 à 1774, p. 264. — La peinture religieuse aspire à être le plus édifiante et le plus vraie possible, p. 264-266. — L'évolution vers le « sublime » et l'œuvre de Deshayes, p. 266-268. — Contribution apportée au mouvement par Pierre, Carle Van Loo, Briard, Brenet, Monnet, Amand, p. 268-269. — Apparition simultanée, en 1767, du *Saint Denis prêchant la foi en France*, de Vien, et du *Miracle des Ardents*, de Doyen, p. 269-271. — La *Vie de saint Grégoire*, à la chapelle des Invalides, par Doyen, p. 271-272. = 3^e période : de 1775 à 1785, p. 272. — Elle est peu favorable au développement de la Peinture sacrée, p. 272-273. — Les derniers représentants de la tradi-

tion réaliste après Deshayes et Doyen, p. 273-274. — Les progrès de la tendance idéaliste, p. 274-275. — *Le Mariage de la Vierge*, de Suvée, p. 275.

IV. — L'Histoire contemporaine, moderne et médiévale. L'Histoire de France.

= 1^{re} période : de 1747 à 1760, p. 276. — Rareté des œuvres, p. 276. — Toute la production de l'École se réduit à quelques allégories et à quelques tableaux de batailles, p. 276-277. = 2^e période : de 1761 à 1774 (*Les premiers sujets tirés du Moyen Age*), p. 277. — La forme allégorique continue à être la plus généralement employée, p. 277-279. — La peinture de Batailles achève de disparaître, faute de matière, p. 279. — Apparition des premiers sujets d'histoire contemporaine, moderne et médiévale, p. 280. — *Le Débarquement de Guillaume le Conquérant en Angleterre*, par Lépicié, p. 280. = 3^e période : de 1775 à 1785, p. 280. — Essor des sujets d'Histoire contemporaine, moderne et médiévale après 1774, p. 280-281. — Les allégories politiques, p. 281-282. — Le Moyen Age et les Temps modernes, p. 282. — Les sujets se multiplient après 1774, p. 283. — L'Histoire contemporaine, p. 284. — Caractère original et valeur artistique de ces œuvres, p. 284. — *La Mort de Du Guesclin*, de Brenet, *le Siège de Calais*, de Berthélemy, *le Président Molé*, de Vincent, *la Mort de Léonard de Vinci*, de Ménageot, p. 285-286.

CONCLUSION, p. 287-289.

BIBLIOGRAPHIE, p. 291-310.

INDEX ALPHABÉTIQUE, p. 311-332.

TABLE DES GRAVURES, p. 333-335.

TABLE DES MATIÈRES, p. 337-344.

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET C^{ie}. — PARIS.
